

COSACNAIFY PORTÁTIL 9

HANS
BELTING
O FIM DA
HISTÓRIA
DA ARTE

tradução Rodnei Nascimento

PARTE I

A MODERNIDADE NO ESPELHO DO PRESENTE —

SOBRE MÍDIAS, TEORIAS E MUSEUS

- 25 Epílogo da arte ou da história da arte?
- 33 O fim da história da arte e a cultura atual
- 51 O comentário de arte como problema da história da arte
- 61 A herança indesejada da modernidade: estilo e história
- 75 O culto tardio da modernidade: Documenta e
Arte Ocidental
- 85 Arte ocidental: a intervenção dos Estados Unidos na
modernidade do pós-guerra
- 101 Europa: Ocidente e Oriente na divisão da história da arte
- 115 Arte universal e minorias: uma nova geografia da
história da arte
- 131 No espelho da cultura de massas: a rebelião da arte
contra a história da arte
- 147 O tempo na arte multimídia e o tempo da história
- 173 A história da arte no novo museu: a busca por uma
fisionomia própria

PARTE II

“O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE?”

- 201 Experiência artística atual e pesquisa histórica da arte
- 205 A história da arte na arte atual: despedidas e encontros
- 215 A história da arte como esquema narrativo
- 223 Vasari e Hegel: início e fim da velha historiografia da arte
- 235 Ciência da arte e vanguarda
- 243 Antigos e novos métodos da pesquisa em arte: regras de
uma disciplina
- 265 História da arte ou obra de arte?
- 279 História das mídias e história da arte
- 291 A “história” da arte moderna como invenção
- 305 Modernidade e presente na pós-história
- 327 “Os livros de Próspero”
- 339 Imagens
- 393 Bibliografia
- 429 Sobre o autor
- 435 Créditos das imagens
- 437 Índice onomástico



PREFÁCIO

O *fim da história da arte* não é mais capaz de impressionar quem já se habituou à questão do *fim da arte* e, além do mais, constata o sucesso com que nos últimos tempos a história da arte, tanto como objeto cultural quanto como disciplina acadêmica, foi disseminada mesmo entre camadas populares, isso sem mencionar o *boom* das exposições de arte. Com igual razão, poderíamos falar também de uma “vitória da história da arte”, sem dúvida uma vitória à maneira de Pirro, que, assim como toda autoridade longamente estabelecida, conferiu a ela certo dogmatismo. O que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX e que o pretense universalismo da história da arte é um equívoco ocidental. O ambiente atual, no qual as imagens técnicas instituem uma nova confusão, altera a *imagem* da história da arte, surgida em determinado momento para uma finalidade precisamente delimitada. Por isso, não é absolutamente um sinal de extravagância querer fazer um balanço e eleger um posto de observação para examinar o fim de um

modo de pensamento em prática não apenas na ciência especializada como também na arte.

O discurso sobre o fim de algo é certamente uma forma oportuna de introduzir hoje um argumento que, com tal ressalva, está protegido contra seu próprio *páthos*. Assim, esse discurso é também uma maneira de falar que visa aproximar-se do objeto e transformá-lo num problema. Dito de outro modo, a restrição presente no fim da história da arte oferece a desejada oportunidade de tratar da história da arte com certo distanciamento e sob o seguinte lema: “O rei está morto, viva o rei!”. No entanto, já o pequeno número de historiadores da arte oferece uma garantia suficiente de que o tema que eles transformaram em profissão não terá fim, e isso é semelhante nas demais ciências humanas. Ainda assim vejo motivo suficiente para conceder importância ao problema, se levarmos a sério a ideia originária que está presente no conceito de uma “história da arte”: a ideia, a saber, de restituir uma história efetiva e trazer à luz o seu sentido. No conceito está presente tanto o significado de uma imagem como a compreensão de um enquadramento: o acontecimento artístico, como imagem, no enquadramento apresentado pela história escrita da arte. A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do

“fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos.

Há muito tornou-se moda empreender uma arqueologia da própria disciplina e dos seus métodos históricos – e essa historização da própria corporação mostra que alcançamos condições alexandrinas, nas quais ela é reunida e examinada. A aproximação do fim do século foi uma oportunidade para um novo exame da arte e também de todas as narrativas com que a descrevemos. Mas nem mesmo se esperou essa data, colocando-se há muito tempo em circulação palavras de ordem sobre o fim e decidindo-se o fim da modernidade apenas para poder começar algo novo mais uma vez e poder dar um nome à imagem modificada da história. Mesmo a lembrança do último *fin de siècle*, com semelhantes fogos de artifício de ideias gastas, ainda não está suficientemente apagada para combater o temor de uma repetição. Assim, também se recorre esporadicamente a fórmulas sonoras e vazias acerca do fim do século, como se não faltasse ao pensamento moderno exatamente a capacidade de lembrar de tal período e olhar retrospectivamente para além da borda da modernidade. No entanto, a declaração de que o nosso conceito de arte é um produto dos tempos modernos deveria inibir o prazer em formular lugares-comuns precipitadamente. O fim permanente pertence ao ritmo de aceleração do breve ciclo da assim chamada modernidade. Talvez, diferentemente do que se pensa, seja apenas

o fim de um episódio no turno tranquilo de um percurso histórico mais longo.

O autor que se atreveu a ir tão longe parece cair agora na armadilha do título de seu próprio livro. Por isso, por precaução, seja feita a observação de que falo do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido do fim de regras do jogo, mas tomo por premissa que o jogo prosseguirá de outra maneira. De qualquer maneira, o tema não pode ser tratado de modo conclusivo e com o auxílio de demonstrações triunfantes, pois se encontra em processo contínuo de transformação interna e externa. Assim, também me torno arqueólogo do meu próprio objeto, na medida em que parto de uma revisão do meu precário ensaio dos anos iniciais que passei em Munique. Tratava-se então de uma aula inaugural que empreendi num gesto de revolta contra tradições falsamente geridas. O título provocou mal-entendidos, razão pela qual acrescentei na edição italiana o subtítulo *Liberdade da arte*, a saber, em oposição a uma história da arte linear. A descrição da disciplina também causou irritação, pois não era meu objetivo, e agora menos do que antes, uma crítica abrangente da ciência ou do método. Hoje meu interesse crítico cultural encontrasse mais nas condições que formam a sociedade e as instituições. Digamos ainda de outro modo: o título do livro oferece apenas um mote que me dá a liberdade de formular reflexões totalmente pessoais sobre a situação da história da arte e da arte que de modo algum tratam apenas da questão do fim.

A modificação que primeiro salta à vista nesta nova versão é a supressão do sinal de interrogação que anteriormente havia no título. O que naquela época era ainda uma pergunta tornou-se certeza para mim nos últimos anos. O leitor apressado perguntará agora por que e exigirá, além disso, um punhado de novas teses que diferenciem a presente revisão do texto antigo. Mas devo aqui pedir-lhe paciência e, se a tiver, remetê-lo ao novo texto que foi redigido para esta edição. Não se trata de algumas palavras de ordem convincentes, mas de juízos e observações que precisam de espaço onde se desenvolver e que, além disso, são tão provisórias como, afinal, é provisório tudo o que hoje vem à baila. Gostaria de dizer, contudo, algo sobre a gênese do antigo e do novo ensaio. Quanto mais o novo ensaio avançava, mais me via obrigado a reescrever o antigo. A diferença reside em que no texto antigo permaneço no quadro dos argumentos anteriores, mas o preencho de maneira diferente e não coloco mais a ciência da arte no centro. Certas coisas que queria dizer naquela época, só hoje consigo fundamentar de maneira satisfatória. No novo texto, ao contrário, trata-se de novas experiências e novos temas, tais como Oriente e Ocidente, o museu atual e as mídias, as quais conheci mais de perto em Karlsruhe. O diálogo interno que mantenho comigo mesmo como historiador da arte e como contemporâneo tomou a forma de texto nos dois ensaios.

A segunda modificação sofrida por esta edição está na parte iconográfica, que não existia na edição antiga. Ela exhibe o tema

num caos de imagens que querem falar por si mesmas e não são destinadas somente a ilustrar o texto. Sua miscelânea é o reverso exato de uma história da arte coerente e, justamente por isso, representativa do estado de coisas. Talvez resulte às vezes mais convincente do que o próprio texto, em todo caso de maneira mais intuitiva, já que o texto se encontra sempre na contradição entre um discurso acadêmico e um mundo em mudança que não se deixa reproduzir verdadeiramente nesse discurso. Aqui deparei subitamente com um dilema que não consiste apenas na coexistência da ciência da arte e da arte atual, mas mostra o estado da nossa cultura científica, que confere validade a si mediante teses e raciocínios num mundo sobre o qual já não tem mais nenhum poder. As ciências sempre procuraram oferecer ao espírito do tempo as fórmulas adequadas nas quais ele deve se reencontrar e tomar consciência de si. Todavia, se formos honestos, o célebre discurso acadêmico satisfaz apenas a si mesmo. Ou será que esse discurso não quer convencer insistentemente o mundo não acadêmico que este depende dele, embora a realidade pareça diferente? Do fim-gimento acadêmico, a cultura de massas e o mundo da mídia assimilam apenas palavras isoladas, para consumi-las rapidamente como informações culturais em busca de sua própria clientela. No caso da arte, o discurso ultrapassa de antemão o cenário acadêmico, motivo pelo qual o tema tem resistido ultimamente à ordem de um método científico.

O texto reescrito começa com um balanço dos débitos e créditos a partir do qual compreendo a situação presente em total contraste com a assim chamada modernidade. Nele consigo hoje formular a tese do fim da história mais claramente do que há dez anos, depois que o transcurso de uma evolução, que naquela época apenas se iniciava, se deixou ver melhor em seu conjunto. Desde então surgiu também uma discussão sobre essa tese à qual posso agora retornar (em diálogo, por exemplo, com Arthur Danto). O papel do comentário sobre a arte, que caiu nas mãos dos críticos de arte e dos artistas, apresenta a melhor oportunidade para diferenciá-lo da forma narrativa da história da arte de velho tipo. A lembrança do estilo e da história tem o sentido de perseguir a ciência da arte até as ideias e as ideologias da modernidade clássica que essa ciência ainda preserva como artigo de fé. A periodização que tenho em mente com a denominação “culto tardio da modernidade” move-se conscientemente fora da evolução interna da arte, pois foram datas exteriores, como o fim da guerra, que modelaram a consciência da situação da arte e do andamento da história da arte.

No centro do novo texto está uma trilogia de grandes temas que não são propriamente temas da história da arte e, não obstante, alteraram a história da arte e continuarão a alterá-la. Somente durante a redação é que tomei consciência do nexos interno do texto. Cronologicamente, começo com o tema da arte ocidental, depois que os Estados Unidos assumiram a condução do cenário artístico no pós-guerra, ao passo

que hoje se adota ali cada vez mais uma atitude de distância em relação à Europa. A Europa, contudo, por meio da temática recém-surgida sobre Oriente e Ocidente – para a qual ainda não existe uma resposta da história da arte –, repentinamente está mais uma vez referida a si mesma, depois que pareceu ter escapado a essa divisão na “parceria do Ocidente”. A arte universal emerge finalmente como a quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura europeia. Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se veem representadas.

A conclusão deste novo texto é formada, por sua vez, por três outros temas cujo sentido é conhecido de todos. A problemática do *high and low* conduz ao centro da nossa situação cultural, depois que a história da arte, como tradição, tornou-se aqui não o símbolo, mas a imagem negativa da atividade artística. A arte multimídia, seja como instalação seja como vídeo, suscita questões inteiramente novas com as suas estruturas material e temporal que não estão mais no horizonte do discurso habitual da história da arte. Os museus de arte contemporânea transformam-se, como instituições, cada vez mais em palcos para espetáculos artísticos inusitados e oferecem por isso o melhor discernimento do processo interno da cultura que descrevi há dez anos como “fim da história da arte”.

O texto antigo não foi apenas completamente reescrito, mas também ampliado com um novo capítulo em que as teses

anteriores são desenvolvidas. Este começa com a miragem experimentada pela ideia de história da arte na arte atual e reconduz essa ideia, num passo seguinte, aos seus primórdios. Após Hegel, a história da arte despreendeu-se dessas origens para seu próprio prejuízo e com isso provocou imediatamente a reação dos seus críticos, dentre os quais Quatremère de Quincy que, em minha opinião, desempenhou um papel hoje desconhecido. O tema da ciência da arte e da vanguarda, cuja coexistência comporta traços decididamente paradoxais, também propicia que se conquiste, a partir de uma visão retrospectiva da história, a liberdade de uma nova posição sobre a história da arte. Por isso, e do mesmo modo, o exame que as regras do jogo de uma disciplina experimentam não é visto como exercício obrigatório da história da ciência, mas como proposta de desmascarar nos intérpretes da história da arte os problemas temporalmente condicionados e não confundí-los por mais tempo com artigos de fé indispensáveis.

A realidade da obra de arte, que encontra seu lugar no centro deste segundo texto, é pouco afetada pelo tema do fim da história da arte, pois obra de arte e história da arte encontram-se numa contradição insolúvel. Mas como o conceito de obra está disponível na arte atual, segue-se conseqüentemente uma consideração sobre a história das mídias e da história da arte, as quais por enquanto têm diferentes temas e constituem diferentes disciplinas, o que hoje, depois de minhas experiências em Karlsruhe, posso ver melhor do que antes, quando intro-

duzi a comparação. Os capítulos conclusivos constituem um novo centro de gravidade, pois relacionam dialogicamente uma com a outra a modernidade e a pós-história atual e as concebem, cada uma em sua especificidade, do ponto de vista da história da arte. A pós-história do artista, assim quero concluir, começou mais cedo e desenvolveu-se de maneira mais criativa do que a pós-história do pensador da arte. A conclusão lógica é representada por um filme de Peter Greenaway, que durante a elaboração deste texto descobri, cada vez mais, como meu interlocutor imaginário. Nele encontrei novamente a temática do enquadramento e da imagem, já aplicada por mim à relação entre a história da arte e a arte. É afinal uma espécie particular de alegoria que um texto publicado na verdade em 1983, ou iniciado antes, trate de um filme de 1991 [*Prospero's Books*] em que se refletem inesperadamente muitos dos meus pensamentos daquela época.

Resta-me apenas o desejo de agradecer a todos aqueles que voluntária ou involuntariamente estimularam meus pensamentos e incentivaram tanto o texto anterior como o atual. Naquela época, foi o editor de Munique Michael Meier que, para poder editar “finalmente um texto sem reproduções”, persuadiu-me amigavelmente a publicar minha aula inaugural de Munique, em cujo tema meus colegas do instituto não teriam visto senão uma extravagância supérflua. A ressonância alcançada no exterior pelo pequeno escrito constrangia-me sempre a fazer intervenções e correções nas diferentes

traduções – com exceção da edição japonesa, que tive de entregar à sua própria sorte. Com isso crescia minha insatisfação em relação à versão anterior do texto, que consistira apenas numa primeira tentativa. Então aceitei agradecido, após hesitação inicial, a oferta da editora C. H. Beck para lidar mais uma vez com o tema, já que se esgotara havia muito tempo a edição alemã. Os estudantes da Hochschule für Gestaltung [Escola Superior da Forma] de Karlsruhe, na qual me encontro novamente nas disciplinas recém-inauguradas de ciência da arte e teoria das mídias, constituíram um fórum com disposição crítica inesperada, diante do qual eu devia explicar o que afinal é a história da arte. Aqui também encontrei ajuda, no sentido prático, nos estudantes Barbara Filser e Joachim Homann, que cuidaram pacientemente da bibliografia exploratória. Helga Immer amparou-me na luta contra as muitas versões do texto, domadas por ela no computador. Os amigos da Beck Verlag, sobretudo Karin Beth e Ernst-Peter Wieckenberg, demonstraram mais uma vez a assistência tantas vezes comprovada no caminho incerto da composição do texto. Agradeço a Peter Greenaway por permitir a reprodução de *Jano* que guarda a entrada do meu ensaio.

Karlsruhe, agosto de 1994

PARTE I

**A MODERNIDADE NO ESPELHO
DO PRESENTE – SOBRE MÍDIAS,
TEORIAS E MUSEUS**

EPÍLOGO DA ARTE OU DA HISTÓRIA DA ARTE?

Quem hoje se manifesta a respeito da arte e da história da arte vê toda tese que gostaria de apresentar a um leitor talvez ainda existente invalidada de antemão por muitas outras teses. Não é mais possível assumir absolutamente nenhum ponto de vista que já não tenha sido defendido de uma forma ou de outra. O melhor é perseverar no próprio ponto de vista pelo qual se decidiu e já contar com o fato de que os outros ou o consideram falso ou, caso concordem, tenham-no compreendido de maneira equivocada. É o tempo do monólogo, não do diálogo. Naturalmente, ainda há temas comuns nos quais permanece em aberto o que têm em mente aqueles que se agrupam por detrás deles. Os epílogos estão incluídos entre esses temas. Eles entraram em moda há muito tempo, de maneira que se poderia escrever antes sobre um epílogo do tempo dos epílogos. Não é importante o que os epílogos designam, se o fim da história, o fim da modernidade ou o fim da pintura. O importante é somente a necessidade de epílogos que caracteriza uma época.

Onde não se descobre nada de novo e o velho não é mais o velho, sempre se supõe o epílogo.

O epílogo, contudo, também é hoje uma máscara em que se deixa rapidamente anunciar uma reserva contra as próprias teses para não desgastar a tolerância do leitor ou do ouvinte. Quer se fale de “arte” ou de “cultura”, quer de “história” ou de “utopia”, todo conceito é colocado entre aspas para poder levá-lo ainda mais longe na dúvida indicada. Já de antemão, também leva-se em conta uma outra compreensão, distinta, mas em todo caso não mais um consenso. A cada conceito está anexado um cartão de visitas que apresenta aquele que faz uso dele, a fim de delimitar desse modo o conceito geral a uma compreensão individual. Quem fala de cultura logo é instruído de que isso *propriamente* não existe, e de que desse preâmbulo estão excluídas apenas a economia e as mídias. Os conceitos e as teses são hoje alcançados pelo mesmo destino que há muito tempo já atingiu a arte: eles só podem legitimar a si mesmos com ressalvas acerca da própria declaração. Naturalmente, muitos ganham o pão com a mudança daquele discurso que os sustenta. Porém, a consciência hoje, do que quer que se preste contas, em todos os temas e registros da língua, é de epílogo, assim como uma vez, no romper da modernidade, foi de prólogo, militantemente maníaca pelo futuro e intolerante diante do passado. Outrora se queria combater a história que hoje se teme perder, visto que agora a história é justamente a mesma modernidade que outrora era esperada.

Um epílogo de algo pelo qual nos orientamos certa vez mede o presente segundo modelos que o presente não pode satisfazer. Em nosso caso, esse epílogo é a cultura da modernidade, com a qual nos identificamos tão enfaticamente como nossos antepassados identificaram-se com a religião e a nação. Essa pátria espiritual não se encontra num lugar, mas antes em um tempo de ruptura e de utopias em que todos os olhares estavam voltados para um futuro ideal. A perda de uma tal perspectiva, contudo, não significa por certo o fim da modernidade, mas antes a impossibilidade de encerrá-la, já que não possuímos nenhuma alternativa para ela, a menos que a tratemos de maneira mais crítica ou que sejamos obrigados a alterar os seus limites.

A modernidade se transforma em mil figuras acerca das quais discutimos então se ela ainda sobrevive nelas ou se já as abandonou. Mesmo a história, que há muito tempo foi anunciada como morta com base em razões consistentes, em todo mundo toma a palavra novamente de maneira embaraçosa e inconveniente. E, por fim, as artes clássicas, das quais nos despedimos tantas vezes de maneira solene e definitiva, continuam a existir, por assim dizer, contra todas as expectativas e criam a partir disso precisamente uma nova liberdade e força. Isso não significa, no entanto, que ainda convivemos com as velhas tarefas e possibilidades que certa vez possuiu a modernidade clássica. Todo olhar sobre *essa* modernidade só pode ser um retrospecto que hoje nos elucida ainda mais

sobre a situação modificada e a nova experiência cultural. Por isso, tornou-se há muito supérflua a polêmica sobre o presente conservar ou não esse velho perfil da assim chamada modernidade. Estamos prestes a ampliar o conceito de modernidade, assim como sempre ampliamos o conceito de arte quando quisemos estender a sua aplicação.

A arte multimídia surgida recentemente, para dar apenas um exemplo, reage ao mundo da mídia que sabidamente não existia na modernidade clássica. Desde a sua origem as mídias são globais, suprimindo com isso qualquer experiência cultural regional ou individual. Elas alcançam todas as pessoas e se ajustam a qualquer um, razão pela qual o consumo de informação e entretenimento num alto nível técnico e de baixo conteúdo tornou-se a sua principal finalidade. Nisso rebate o conceito corrente de arte. Todos sabem que a arte se dissolveu num espectro de fenômenos opostos que há muito tempo aceitamos como arte, antes mesmo de termos formado um conceito a seu respeito. Exatamente a perda de um conceito de arte conciliatório impede-nos de adotar uma posição fundamentada em relação à arte multimídia, para permanecer no meu exemplo. A questão não é se as mídias são aptas para a arte, mas se os artistas ainda querem fazer arte com as novas técnicas.

A arte está ligada de modo renitente a um artista que se expressa pessoalmente nela e a um observador que se deixa impressionar pessoalmente por ela. Assim, ela é secretamente rival da técnica, cujo sentido precípua consiste em que ela fun-

ciona ao ser usada e cujas informações contudo dizem respeito não a um criador, mas a um usuário. Por isso, desde o início reside na técnica uma indiferença diante de qualquer *imagem humana* ou *imagem do mundo*, tal como sempre se refletiram na arte. A técnica, dito de modo extremo, não interpreta o mundo que encontra à sua frente, mas produz um *mundo técnico* que hoje, sobretudo nas mídias, é muito conseqüentemente um *mundo da aparência*, no qual qualquer realidade corporal e espacial é suprimida. Ela dramatiza desse modo a crise da individualidade que irrompeu na modernidade desde o esgotamento da cultura burguesa. Os filósofos já declararam o homem como supérfluo ou ultrapassado, e os novos produtos artísticos, numa relação complexa e obscura com o mundo do consumo e da publicidade mais banal, são apregoados com o bordão “pós-humano”, no qual se esconde o mais terrível e, espero, equivocado slogan de epílogo da nossa época.

Ao mesmo tempo, todavia, forma-se lentamente um movimento contrário quando precisamente as mídias da aparência, que ainda vivem da crença moderna numa nova tecnologia, desencadeiam um apelo ao retorno para a realidade pessoal e corporal. O *corpo* constitui tema de eventos filosóficos, e esse corpo humano experimenta a si mesmo – como em Gary Hill – em novas instalações, que fazem dele um tema [fig. 23a-d]. Cineastas como Peter Greenaway abandonam o mundo dos sucedâneos, tal como surgiu no celuloide, na fita de vídeo e diante do monitor, e organizam exposições em que eles envolvem cor-

poralmente o observador. Justamente o velho e bom teatro, que outrora reservava para si a aparência, tornou-se hoje o refúgio da realidade perdida, pois é muito mais real do que podem ser todas as mídias analógicas e digitais.

Mas o problema de como reagir às novas técnicas e a uma nova estética já acompanha a discussão da modernidade desde o início. A discussão padecia sempre do fato de que os mais novos combatiam abertamente o antigo e outros o defendiam a todo custo. Ambos os lados apelavam para a famosa lógica da história a fim de impor o seu ponto de vista. Assim, as análises assumiam rapidamente o caráter de epílogo, mas havia por assim dizer duas espécies de epílogo, na medida em que os primeiros despediam-se alegremente do antigo e os outros o exortavam à sua defesa. Aliás, desde que existe a cultura burguesa isso foi sempre assim, pois ela precisava de autossatisfação e, no entanto, alimentava-se com padrões tirados da história e aos quais não podia mais corresponder.

A modernidade vivia da oposição de dois modelos, que se voltavam ora para o futuro ora para a tradição, e por isso encontrava em si mesma uma resistência necessária contra as suas próprias utopias. Logo que a prática da cultura se politizou, ela deixou profundas feridas neste século, de tal maneira que em retrospectiva toda vitória parece questionável, assim como toda derrota parece justificada. Atualmente, a própria modernidade transformou-se em tradição e, por isso, seus defensores se dispõem de imediato a resgatá-la

pelo menos num epílogo de evocação, ao passo que seus opositores anunciam tanto mais rapidamente o fim da modernidade que nunca estimaram.

Quer se trate da “perda da aura”, que Walter Benjamin via como uma oportunidade histórica para uma arte nova, quer da “perda de eixo”, lastimada por Hans Sedlmayr numa modernidade que saiu dos trilhos, o epílogo estava rapidamente à disposição. O mesmo vale para a perda do conceito de obra, concluída a partir de aparições como o Fluxus ou a arte conceitual. A obra individual, que como algo original ocupava um lugar sólido na consciência do público, parecia substituída por um espetáculo artístico fugaz no qual havia apenas espectador e ator, mas não observador. Na arte multimídia os videoteipes sempre desaparecem depois de exibidos, ou as instalações, depois de desmontadas. Desse modo, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual. Há algumas décadas a presença pela inovação na arte aumentou na mesma medida em que encolheram as possibilidades de inovação nas artes clássicas. O ritmo com que surgem as invenções artísticas acelera-se, mas a importância das inovações reduziu-se na mesma medida em que elas não criam mais nenhum estilo novo. Há um longo tempo, desde que o progresso não representa mais a produção artística e desprende-se do frívolo e letárgico *remake*, todos os estilos são admitidos um ao lado do outro, e é deixado à escolha de cada artista o tipo de arte que ele quer fazer. Um clichê ainda

recorda a cultura institucional da modernidade, que tinha o progresso como programa de identidade.

Olhando retrospectivamente para a modernidade clássica, percebemos, quando a medimos pela situação atual, uma série de modificações fundamentais que escapam a qualquer comparação simples, como já deixam claras as palavras que se seguem. A *pretensão de universalidade* reivindicada pela modernidade demonstra-se, com a distância de hoje, como uma visão eurocêntrica que jamais esteve voltada para uma ampliação global. A *libertação em relação aos tabus* pela qual a modernidade lutou outrora perdeu seu valor desde que a arte não provoca mais ninguém. A crença no *ideal de um mundo técnico da arte*, como um mundo vital da humanidade, remontava ao medo da perda da natureza. A *provocação* da cultura burguesa por meio de uma *vanguarda* antiburguesa, pela qual estava marcada a modernidade, cessou na medida em que com a burguesia a vanguarda também perdeu seu inimigo. Essa discussão em torno da imagem de uma *cultura de elite* recaiu no nível de uma *cultura de massas*, em que cada um pode fazer sua escolha. A *história*, por fim, como lugar da identidade ou da contradição, perdeu sua autoridade na mesma medida em que se tornou onipresente e disponível. Cessa também assim a *história da arte* como modelo de nossa cultura histórica, com o que chegamos ao nosso tema.

O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE E A CULTURA ATUAL

Quando há dez anos publiquei *O fim da história da arte?*, pareceu-me que também eu participava da produção de epílogos, embora não fosse minha intenção dedicar um necrológio à arte ou à história da arte. Queria antes convidar a um momento de reflexão e depois indagar se a arte e a narrativa acerca da arte ainda eram adequadas uma à outra, tal como estávamos acostumados. A oportunidade de publicar hoje esse ensaio numa versão inteiramente reformulada, porém no quadro das antigas teses, convida-me a traçar um balanço crítico e a atualizar o argumento, o que só é possível em cada uma das etapas de raciocínio que desenvolvo nos diferentes capítulos deste novo texto. O resultado da revisão, para abreviar as coisas, consiste em que hoje o antigo ponto de interrogação do título não tem mais validade. O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada.

A tese afirmava então que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna de uma história da arte autonomamente compreendida, tanto mais ela se dissolvia em todo o campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída. A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas. Os artistas, por sua vez, despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente. Libertavam-se tanto do exemplo como da imagem inimiga de história que encontravam na variante história da arte e abandonavam os velhos gêneros e meios nos quais as regras prescreviam incessantemente o progresso para manter o jogo em andamento. A partir de então a arte não precisava ser sempre reinventada pelos artistas, pois ela já havia se imposto institucional e comercialmente: com a confissão, aliás, de que ela era e permanecia uma ficção, com o que, a saber, já respondia negativamente à questão sobre a sua relevância para a vida. Desse modo, os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da

arte semelhante. Soa assim o sinal de pausa para a velha peça, quando não há muito tempo está sendo executada uma nova peça, que é acompanhada pelo público segundo o velho programa e conseqüentemente é mal compreendida.

O discurso acerca do fim não pode ser confundido com uma inclinação apocalíptica, a menos que a palavra seja entendida no velho sentido de “descobrimento” ou de “desvendamento” daquilo que em nossa cultura se distingue como mudança. Não é possível seguir outro caminho sem a tentativa de recapitular mais uma vez de qual objeto se trata e quem estava envolvido no empreendimento da história da arte. A arte – como esbocei no prefácio – é entendida como *imagem* de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu *enquadramento* adequado. O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal *da* arte. A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui.

Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. Somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela

continha. Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-la. Somente o enquadramento instituiu o nexos interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu.

A era da história da arte? Mais uma vez é necessário um esclarecimento dos conceitos. A ideia de uma história universal da arte afirmou-se, fora dos círculos estreitos dos artistas, somente no século XIX, na medida em que a matéria da qual ela cada vez mais se apropriava descendia de todos os séculos e milênios precedentes. Digamos de outro modo: a arte já era produzida havia um longo tempo, mas sem a noção de que realizava uma história da arte específica. Aqui se oferece mais uma vez a comparação com o museu. Os museus também se serviam de uma arte que surgiu muito tempo antes e sem relação com essa instituição [fig. 1]. Desde então os artistas também têm consciência do museu e de sua relação, ou contradição, com a ideia de história da arte. Podemos distinguir uma era da história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo no meu argumento. É como se ao “desenquadramento” da arte se seguisse uma nova era de abertura, de inde-

terminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.

Nesse contexto é sintomático que há algum tempo os artistas queiram abandonar, como eles dizem, “os quadros rígidos” dos gêneros artísticos, pelos quais se sentem cerceados. Acreditam que o público também é forçado a um “olhar rígido” para um quadro imóvel, por maior que seja o movimento que aí transcorra, como no cinema. Todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte. Mas o significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada.

Tem-se a impressão de que haveria no conceito de cultura, desde o século XIX, a compreensão categórica de uma cultura histórica que retrospectivamente poderia ser venerada e contemplada, mas também combatida. A luta por “arte e vida” é reveladora a esse respeito, pois significa que a arte não se encontrava na vida, mas, por assim dizer, em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro. O olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, na medida em que a examinava, se assim se quisesse, em seus pensamentos, ou seja, quando a contemplava como um ideal. Esse olhar era e permanecia sempre público, ao passo que o artista e os filósofos “faziam” cultura

ou a transmitiam de tal modo que a observação desembocava em conhecimento e compreensão.

Hoje, ao contrário, não mais se assimila cultura pela observação silenciosa como se olha uma imagem fixamente emoldurada, mas numa apresentação interativa tal como um espetáculo coletivo. Podem existir vários motivos para isso, como o de que produzimos cada vez menos cultura própria, mas desenvolvemos técnicas cada vez melhores para reproduzir outra cultura. Com a formação desaparece também a paciência para o exercício cultural obrigatório e surge o desejo pela cultura como entretenimento, que deve causar surpresas em vez de ensinar, que deve desencadear um espetáculo no qual participamos de algo que não mais compreendemos. Os artistas ajustam-se a esse desejo, segundo o “*do it yourself*” [faça-o você mesmo], e apresentam inclusive a história da arte, segundo a palavra de ordem do *remake*, tão jocosamente e sem respeito que desaparece aquela timidez surgida diante da fisionomia irrevogavelmente histórica dela. Em vez de representar a cultura e a sua história de maneira rigorosa e irrepreensível, a arte participa de rituais de rememoração ou, conforme o nível de formação do público, de revistas de entretenimento na qual a cultura é solicitada a entrar em cena novamente.

As novas ideias para exposições confirmam a ocorrência de um deslocamento na relação entre cultura e arte que contribui com mais um argumento a favor do “fim da história da arte” [figs. 28, 29]. Se até então era evidente que as exposições

mostravam somente arte e eram organizadas apenas em virtude da história da arte, ou seja, seguiam o mandamento da arte autônoma, agora multiplicam-se projetos de exposições que preparam a cultura (ou a história) sobre determinado tema para o visitante curioso e não para o leitor de um livro. O motivo para a organização de exposições reside então menos na própria arte do que na cultura, que, para ainda ser convincente, tem de ser apresentada de maneira visível por meio da arte. Na Bienal de Veneza de 1995, Jean Clair planejou não uma retrospectiva sobre a arte moderna do século desde que a Bienal existe, mas algo totalmente diferente intitulado *Identidade e o outro* – uma sinopse das ideias sobre o homem e a sua natureza, na qual a arte deve oferecer o espelho em que se delineia a mudança dramática da imagem do homem.

Como a arte sempre foi um subconceito privilegiado da cultura, ela pôde desfrutar plena autonomia em seu próprio terreno e sentir-se nele livre não apenas dos constrangimentos da sociedade como também da obrigação de assumir outras tarefas da cultura. Exatamente nisso consistia o orgulho de uma cultura que se permitia tolerar uma arte livre e que agia segundo os próprios interesses. Os abusos ocorreram mais de fora, quando a arte foi ideologizada ou politizada. Hoje, porém, crescem no interior da cultura reivindicações de posse sobre a arte e não são em primeiro lugar de natureza ideológica ou política. A cultura utiliza muito mais os últimos recursos para conferir validade a si mesma e se encontra para o bem e

para o mal no negócio da própria mediação, onde ela também encarrega à arte a obrigação de assumir o lugar de testemunha.

Essas são até aqui observações gerais que não levam em consideração quem participa da história da arte e quem lucra com ela. Os artistas, os historiadores da arte e os críticos de arte não têm a mesma imagem da história da arte, mas todos estão envolvidos nela de modo semelhante. A aliança entre o artista e aquele que escreve sobre arte, ambos participantes da produção da história da arte, esteve submetida durante longo tempo a uma prova duvidosa. O primeiro era responsável pelo futuro, o outro pelo passado. A história que dava (ou tirava) a razão a uns foi escrita pelos outros, o que também não é mais verdade, desde que a estratégia mercadológica dos galeristas decide sobre o que, na sequência, se tornará história da arte. Por muito tempo a discussão entre os historiadores e os artistas ocorria na porta do museu, o qual defendia uns dos outros. Também isso mudou, desde que ambos os partidos se superaram no esforço de garantir ao museu a última palavra e passaram a explorar justamente no templo da história a bolsa de valores diária da arte. Museu e feira de arte dificilmente podem ser diferenciados quando encontramos nas feiras de arte as mesmas obras que já passaram pelos museus.

Por outro lado, os artistas que tanto queriam livrar-se da história da arte eram também os seus cúmplices e beneficiários.

Quanto menos podiam ser definidos somente por meio de suas obras, tanto mais invocavam uma história na qual sempre se encontrava o sentido da arte. Eles mesmos faziam história quando produziam obras de arte, e em compensação seguiam a história quando reproduziam a partir dela seus modelos. Às vezes, o sentido de uma obra se deduz mais da época a que se reporta do que daquela em que surge. Atualmente, os artistas invocam a história da arte contra a *low art* e o gosto cotidiano, sob a forma de uma rememoração cultural, para manter de pé o sentido da arte. Há muito tempo a arte já não é mais um assunto de elite, mas assume em substituição todos os papéis da representação de identidade cultural, os quais nesse meio tempo não têm mais lugar nas instituições da sociedade. Quem fala sobre arte a encontra em todas as funções possíveis por ela exercidas hoje. Em todo caso, onde a arte entra em cena o especialista é requisitado apenas por uma questão ritual e não mais para um esclarecimento sério. Onde a arte não gera mais conflitos, mas garante um espaço livre no interior da sociedade, ali desaparece o desejo de orientação que sempre estava voltado para o especialista. Onde não existe mais esse desejo, ali também deixa de existir o leigo.

Essas observações não são refutadas pelo fato conhecido de que o cenário artístico e a ciência da arte alegrem-se com um *boom* nunca antes imaginado. Quando nos voltamos para os dados estatísticos, percebemos então ter alcançado o auge de uma evolução em que o número de artistas e de galerias

de arte cresceu como uma avalanche. Em Nova York, bairros inteiros são restaurados quando artistas e galerias se transferem para lá. O sucesso da arte, que também é colecionada pelos bancos e pendurada nos gabinetes dos políticos (e trata-se sempre de arte recente, de arte contemporânea), não é diminuído pela queixa acerca do perfil perdido ou duvidoso. A caixa de Pandora reserva a todos a sua parte, de tal modo que os intérpretes de arte são substituídos no prestígio social pelo consultor de investimentos. O sucesso da arte depende de quem a coleciona e não de quem a faz.

A esse *boom* corresponde o *boom* da história da arte, e na Alemanha o número de estudantes universitários constitui um fator de mercado no planejamento das editoras. O desenvolvimento internacional da história da arte é evidenciado quando a editora Macmillan anuncia um dicionário de arte que deverá conter, em 34 volumes, 533 000 entradas sobre arte mundial. Diante do céu estrelado de uma pintura de Ticiano, como se vissemos os nomes dos participantes de um filme que se inicia, reluz a informação extraordinária de que “6 700 estudiosos reuniram-se para transformar o mundo da história da arte” [fig. 3]. O círculo dos editores responsáveis consiste em apenas doze eruditos conhecidos (dos quais um já falecido), embora a comunidade dos historiadores da arte deva hoje ultrapassar em muito 6 700 colaboradores, pois não conheço ninguém, incluindo a mim mesmo, que colabore nessa obra. O mundo da história da arte tornou-se muito grande, tão grande que

só pode ser entendido por meio de um dicionário, atingindo assim um estágio final provisório no qual se esmaece a lembrança do sentido anterior e a norma cultural de uma história da arte única e obrigatória.

Numa situação semelhante encontrasse hoje a *teoria da arte*. Em nossa cultura compartimentada ela está distribuída em tantas especialidades e grupos profissionais, que revela mais sobre a disciplina em que é exercida do que sobre a arte da qual trata. Com a filosofia da arte acontece a mesma coisa, desde que a estética filosófica foi parar nas mãos de especialistas que escrevem a sua história, mas não apresentam nenhum projeto novo. Os poucos projetos que tiveram êxito em nosso século – menciono apenas Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger e Theodor W. Adorno – nasceram no quadro de uma filosofia pessoal e são compreensíveis somente no quadro dessa filosofia. Eles tampouco puderam fundamentar uma teoria da arte vigente e de uma unidade interna. As teorias dos artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. Onde falta uma teoria geral da arte, ali os artistas reservam-se o direito a uma teoria pessoal que expressam em sua obra.

Uma coletânea organizada em 1982 por Dieter Henrich e Wolfgang Iser chegou à conclusão de que uma teoria da arte integradora teria desaparecido. Em seu lugar existiriam paralelamente muitas teorias com responsabilidades restritas uma

ao lado das outras, que também separavam a obra de arte de sua unidade estética e a decompunham numa “visão em perspectiva”. Prefere-se às vezes discutir mais sobre as funções da arte do que sobre a própria arte e já se vê a experiência estética como um problema que necessita de esclarecimento (Iser). Alguns desses projetos harmonizavam-se surpreendentemente com as “formas artísticas contemporâneas” que superavam na obra de arte a “posição histórica de símbolo” e ligavam-na a funções particulares “no processo social” (Henrich). É a falta de autonomia, portanto, que aqui é lamentada quando a obra oscila entre a mera *ideia* de arte, por um lado, e um mero *objeto* com uma forma cotidiana, por outro. Se uma obra se transforma ela mesma em teoria ou se, inversamente, nega a fisionomia estética, que sempre isolou a arte do mundo das coisas, perde-se rapidamente o solo da teoria clássica da arte.

O problema, se é que ainda se trata de um problema, surge apenas ali onde a filosofia da arte reivindica um monopólio que na modernidade pode ser tão pouco preservado quanto a ideia de uma história da arte linear e unívoca. Por que deveria haver tantos tipos de arte, todos absorvidos por uma única teoria? Teorias, obras e tendências artísticas rivalizam-se entre si no mesmo nível, e o próprio pensamento assume uma forma jocosa, polêmica e artística, tal como se estava habituado antigamente somente pela prática escultórica. Uma nova coletânea com mais de 1 100 páginas, que reúne a *Art in Theory* [Arte em teoria] deste século numa sequência ainda meramente

cronológica, iguala-se em sua colorida variedade à própria história da arte. Ela traz um subtítulo apropriado: *An Anthology of Changing Ideas* [Uma antologia de ideias em mutação].

Simultaneamente ao meu ensaio anterior, o filósofo Arthur Danto publicou, em 1984, suas teses sobre o fim da história da arte, nas quais associava o argumento com uma tomada de posição em relação à teoria da arte. Numa segunda versão, publicada em 1989 na revista *Grand Street*, afirmou que a arte, desde que ela própria formulou a questão filosófica sobre a sua essência, transforma-se em “filosofia no *medium* da arte” (*was doing philosophy*) e desse modo abandona a sua história. Já em sua publicação anterior *Transfiguration of the Common Place* [A transfiguração do lugar-comum], Danto perguntava-se o que significava o fato de que a arte se deixa definir apenas nos termos de um ato filosófico, a partir do momento em que não se distingue mais fenomenologicamente de uma forma banal. Referia-se naturalmente a Hegel, como fazem todos os filósofos, quando então explanava: “Na medida em que se tornou algo diferente, isto é, filosofia, a arte chegou ao fim”. Desde então os artistas foram eximidos da tarefa de definir a própria arte e com isso ficaram livres também de sua história prévia, na qual tinham de demonstrar o que afinal os filósofos podiam fazer por eles.

Devolvi a tese radicalizada, a fim de desvendar a imagem de um filósofo que nela se esconde. Mas a questão que Danto formula já acompanha a história da arte há muito tempo, talvez

há tanto tempo quanto se reflete sobre a arte. E há muito tempo encontrasse por trás dessa pergunta a ideia de que ela poderia ser uma ficção. O “aterramento” desse produto da imaginação ocorria sempre que eram colocadas em primeiro plano as “artes”, no plural de gêneros artísticos, cuja história podia ser escrita. Por isso, Danto diz com acerto que um fim da arte, no sentido de determinada *narrative of the history of art* [narrativa da história da arte], seja concebível somente no quadro de uma história interna, uma vez que fora do sistema não poderia ser feito nenhum prognóstico, e portanto também não se poderia falar de um fim.

Se a arte atinge seu objetivo no espelho de todos os gêneros em que durante muito tempo ela foi realizada, agora é possível identificar o que move os ânimos. Aqui o progresso, que sempre manteve as artes particulares vivas no próprio *medium*, enfraquece como necessidade no sentido que deteve até agora. O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*. Fazemos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas também não é pior – e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar. Os gêneros, que sempre ofereceram o enquadramento sólido que a arte necessitava, se dissolvem. A história da arte era um enquadramento de outro tipo, que fora escolhido para ver em perspectiva o acontecimento artístico. Por isso, o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então.

Não se pense, porém, que isso seja apenas um assunto das velhas mídias, pois também as mídias técnicas hoje existentes caem na mesma dificuldade quando são solicitadas a um espetáculo de arte e, de maneira semelhante, tendem violentamente à dissolução do seu perfil comprovado. Numa entrevista concedida ao número de junho de 1994 de *Film Bulletin*, Peter Greenaway justifica-se por fazer cada vez menos filmes e cada vez mais exposições. É portanto a situação do cinema, com o seu rígido enquadramento, no qual o observador já estava fixado na pintura, que ele quer “superar”. Por isso interessa-lhe que alguns dos seus filmes sejam adaptados para peças de teatro, embora também entenda o palco como limitação para a experiência estética do público. Qualquer instante de ordem enche-o de inquietação. “Todas as regras e estruturas são unicamente construções”, das quais, contudo, só podemos nos livrar com muito esforço. Greenaway, historiador da arte e artista numa única pessoa, estudou a sua técnica de luz ou a sua organização da imagem frequentemente em antigos pintores, percorrendo os caminhos históricos sem pagar o imposto alfandegário para os policiais fronteiriços da modernidade. Para ele, a técnica é um meio de expressão e, por isso, uma condição contínua e não restrita à arte moderna. Por um lado, como confessa na entrevista, ele quer desencadear uma obra de arte barroca em seu conjunto, na qual o público vivencie o seu entorno natural como um filme, e, por outro lado, está fazendo atualmente um filme em

preto e branco, cujo “tema é o de que a história não existe, mas é construída pelos historiadores”.

Greenaway compreende a si mesmo em tais declarações como protagonista de uma cultura da pós-história, na qual o fim da história da arte se cumpre ao mesmo tempo na sua presença espontânea. A ciência da arte não pode lidar com esse tema com a mesma liberdade, pois deve temer pela sua própria continuidade. Antes, ela se ocupa da alegoria de sua historiografia ou da arqueologia do saber acumulado, tal como se encontra num livro de Donald Preziosi, *Rethinking Art History* [Repensando a história da arte], no qual sou citado numa epígrafe, mas não apareço no texto. O livro deve ser compreendido como uma “série de prolegômenos ligados entre si que se antecipam a uma história que tem de ser escrita, se quisermos saber para onde ela caminha”, um entendimento portanto sobre a verdadeira história da história da arte, tal como foi produzida pela literatura especializada. Um capítulo sobre “arte” paleolítica, que como se sabe nunca foi objeto da disciplina, chega à conclusão paradoxal de que se não houve arte, no sentido que a conhecemos, em tempos remotos, também hoje é questionável se possuímos a correta compreensão da arte. No último capítulo, o autor faz um jogo de palavras possível apenas em inglês, quando deixa a critério do leitor se quiser ler o título como “fim da história da arte” ou “propósito (*ends*) da história da arte”. O texto termina com uma descrição da acrópole de Atenas, que era vista através do “enquadramento”

do Propileu, do mesmo modo que só se pode compreender a história da arte no enquadramento de sua própria história. É o enquadramento que entra hoje novamente em discussão, uma vez que, de repente, é visto em toda parte onde antes nem sequer era notado por nós. Em nosso caso, a descoberta de Preziosi, segundo a qual toda história da arte era uma teoria da história, é a descoberta do enquadramento.

O fim da história da arte é praticado hoje numa grande quantidade de livros cujo assunto não é de modo algum tal fim. Eles são coloridos, originais e desinibidos, no sentido de uma disciplina rígida do saber e da demonstração. A própria cultura não é mais aí o severo juiz diante do qual se responde por sua ciência, mas o belo desconhecido que se conhece no caminho da sedução. Dito de outro modo, cada um procura seu próprio caminho para se orientar no labirinto da cultura histórica em que se rompeu o fio de Ariadne. Trata-se sempre aqui dos primórdios daquilo que se experimenta agora sob uma vaga ideia de fim. Num livro publicado em 1994 sobre *Winckelmann and the Origins of Art History* [Winckelmann e as origens da história da arte], o inglês Alex Potts formula, simultaneamente, a questão inquietante acerca da fascinação pelos corpos de mármore nus ou, como se lê no título, a questão acerca da *Flesh and the Ideal* [A carne e o ideal]. Ela é respondida já na foto homoerótica em detalhe do corpo de Antínoo no belvedere do Vaticano: aquele Antínoo que o imperador Adriano deve ter amado uma vez. Mas a distância historiográfica

fica em relação ao autor homossexual Winckelmann e a sua arqueologia é sutilmente mantida, até quando Walter Pater publica um ensaio sobre Winckelmann em 1867, na Inglaterra, onde toma a palavra para se pronunciar acerca de uma “teoria sobre a autoexperiência sexual perversa na formação e na crítica cultural”, como escrevia Pater, que se espantava afinal com a “beleza assexuada das estátuas gregas”. E Potts prossegue: “Seria anacrônico supor que Pater estava investigando uma identidade homossexual, mas o presenciamos no limiar de uma autoconsciência moderna da sexualidade como um fator essencial para as definições do *eu*”.

O COMENTÁRIO DE ARTE COMO PROBLEMA DA HISTÓRIA DA ARTE

Em nossa cultura o problema da imagem comprovada da história mostrou-se já há muito tempo no trato da literatura sobre arte com a modernidade. Os métodos da disciplina, aperfeiçoados no estudo da arte antiga, prestavam-se muito pouco à exposição do perfil contraditório da arte moderna, com todas as crises e fraturas do mundo moderno. Sem dúvida, não faltaram tentativas nesse sentido, mas a partir delas a arte moderna resultava na maioria das vezes numa forma tão modificada que podia ser facilmente adaptada ao modo narrativo praticado pela história da arte, tornando-se, todavia, diferente de si mesma. As necessidades da historiografia da arte e as suas receitas garantidas venciam sem esforço todas as dúvidas. Já se pode falar agora de uma “história da história da arte moderna”. É a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber.

Se nessa época eu atribuía o problema de lidar com a arte contemporânea aos métodos insatisfatórios da disciplina, hoje, depois que todos nós fizemos nossas experiências com tantos

métodos quanto se queria, colocaria as coisas de outro modo. Além disso, o ideal do método correto nunca se cumpre para uma disciplina acadêmica ocupada com a liberdade “selvagem” de uma obra artística. O intérprete quer ou servir a uma obra oferecendo solícitamente a interpretação desejada ou, inversamente, dominá-la impondo à obra aquela interpretação que lhe é pessoalmente interessante. O problema não se resolve com o fato de que o intérprete, por seu lado, toma para si a liberdade do artista ou de que rivaliza com a arte na própria arte de sua interpretação. Isso os poetas, que como se sabe foram os primeiros intérpretes da arte, podem fazer melhor. Sempre esteve em moda a boa e a velha *écfrase*, com a qual os poetas já na Antiguidade recriavam uma obra de arte, de maneira a descrevê-la, mediante a pintura de suas próprias palavras. Hoje, contudo, são os escritores ou os filósofos que têm a palavra e não os especialistas da arte histórica. Finalmente, os próprios artistas se apossaram da palavra conduzindo para a interpretação que desejam em entrevistas concedidas com diligência. Os outros, porém, descobriram na arte o último domínio que ainda lhes revela um espaço livre para se alçarem, na sociedade atual, à liberdade da grande visão e ao gesto de linguagem emancipatório. A arte atua às vezes como um santuário do passado e a literatura como o seu antigo ritual, o que vivenciamos novamente com tanto gosto.

A relação do *comentário* sobre arte com a *obra* de arte é abordada no problema do método. O comentário sobre arte

sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário como arte. A tentativa intensificou-se à medida que a obra de arte perdia sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão somente por um comentário, o qual rivalizava com si mesma. A *crítica* de arte assumiu a tarefa da *teoria* da arte, desde que filósofos e literatos assinaram os manifestos das associações de artistas: Filippo Marinetti em nome dos futuristas e André Breton em nome dos surrealistas de que era porta-voz, para mencionar apenas os primeiros de uma longa série. A produção contínua e crescente de novas teorias reduzia cada teoria particular a uma palavra de ordem, atrás da qual um grupo de artistas reunia-se numa luta em comum e forçava cada obra particular a seguir uma teoria em comum. Com isso a obra ficava vinculada, em princípio, às teorias que os futuros intérpretes tinham de respeitar. A arte parecia restringir-se, no fundo, às zonas livres e isoladas, cujas cercas eram demarcadas pelas teorias. Os historiadores da arte tiveram uma participação reduzida nesse cenário que já encontraram dado. Afinal seus métodos serviam mais à prática científica especializada do que tinham o sentido de tornar compreensível o próprio cenário artístico.

A relação entre comentário e obra foi deslocada, é verdade, com a reivindicação crescente de uma crítica de arte teórica, mas, mais ainda, a partir da aprovação de artistas com forma-

ção teórica. Seus textos, que eles naturalmente sempre escreveram, ganharam uma nova qualidade com Marcel Duchamp, que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziam mais quebra-cabeças do que a própria obra. Assim escreveu os primeiros textos que serviriam mais tarde como comentário ao *Grande vidro*, já numa época em que essa obra capital simplesmente não existia [fig. 4]. Joseph Kosuth achava que Duchamp devolvera à arte sua verdadeira identidade ao “perguntar por sua função” e descobrir que a “arte (nada mais) é do que a definição de arte”.

Em meu ensaio sobre o *Grande vidro* procurei revelar o comentário na obra e a obra no comentário de Duchamp, sem traçar a fronteira que o próprio Duchamp não traçou. O *Grande vidro* limitou *a priori* todo comentário que lhe foi dedicado posteriormente à possibilidade única de ser um comentário sobre os comentários do artista, nos quais ele enredou a obra: uma possibilidade da qual André Breton, que na época nem sequer conhecia a obra, fez um uso ainda mais produtivo. Duchamp simulava, por assim dizer, todas as variantes do comentário sobre arte ao tornar pública sua própria obra e ao reinterpretá-la ao longo de uma década sempre de maneira diferente, com o que determinava a história da recepção por que passam todas as obras conhecidas tanto quanto a mistificava. De modo que o lugar do *Grande vidro* na história da arte do seu século não pode ser diferenciado do seu lugar (ou da sua retirada gradual) na história da recepção. Obra e texto tornaram-se uma tautologia no

curso desse processo. A ciência da arte de tipo tradicional pôde tirar pouco proveito de tal situação, pois tinha de se limitar a relatar o nascimento (e a consumação) da obra, ou seja, a descrever eventos que nesse caso atuam de maneira apenas secundária.

A questão sobre o papel do comentário modificou-se mais uma vez quando os artistas conceituais entraram em cena e a arte, tal como era conhecida, foi designada, de maneira muito simplificada, como “formalista”. Não falavam mais senão de uma “arte conceitual”, que tinha como tema o conceito de arte como tal, e atribuíam às suas “propostas” (*propositions*) o estatuto de obras. Como enfatizou em 1969 Joseph Kosuth no seu texto “Art After Philosophy”, eles não queriam mais criar obras, mas apenas formular questões. Fazer arte significava para eles questionar a arte e produzir comentários que tratassem de arte. O auge dessa campanha foi alcançado quando discutiram ainda em 1969, em sua revista *Art and Language*, a questão sobre o pertencimento ou não do próprio editorial “à categoria de obra de arte” se apenas se ampliasse o conceito de arte e se expusesse certa vez o texto numa galeria. Ponderavam com toda seriedade se a sua arte conceitual não tornava supérflua toda teoria tradicional da arte.

Numa instalação de 1965 que se tornou célebre, Kosuth expôs uma única cadeira três vezes: a cadeira real, a imagem da cadeira e a cadeira tal como é explicada no verbete do dicionário

rio, a saber, a cadeira como princípio [fig. 5]. A contraposição entre imagem e descrição é ardilosa, pois visa igualar imagem e texto e a nivelar a diferença tradicionalmente reconhecida entre eles: também a imagem se reduz aqui a uma mera definição. Visto como um todo, o comentário prevalece sobre a obra, levando-a ao desaparecimento. Não obstante, a solução da tarefa impossível não é realizada com facilidade. O texto exposto, afixado na parede, ocupa o lugar de uma imagem que não lhe pertence. A instalação de Kosuth era uma tese que podia ter sido expressa em qualquer época, mesmo cem anos antes. Mas só poderia se apresentar como arte apenas uma única vez nos anos 60 – e está tão fortemente datada por esse ato que qualquer coisa semelhante exposta hoje como arte depararia com esse acontecimento de 1965. Assim considerada, a história da arte passa de repente a funcionar de maneira estranhamente incorpórea e arbitrária. Por isso deixei-me convencer a reproduzir a instalação de Kosuth, talvez inteiramente de acordo com seu sentido, não numa “foto original”, tal como pareceria se fosse montada hoje ou tal como parecia quando foi exposta pela primeira vez. Ao contrário, ela foi reproduzida segundo uma cópia do guia de arte de Robert Atkins, onde não designa mais a cadeira em sua trindade, mas algo totalmente diferente, um chavão da história da arte mais recente: a arte conceitual.

Poucos anos mais tarde, o crítico de arte Germano Celant abria seu livro *Arte povera* com duas páginas de teses que invertiam a mira e, em vez de reduzir a obra a um texto, como

em Kosuth, transformava o texto, por assim dizer, numa obra [fig. 6]. Ali, onde anteriormente um grupo de artistas convergia em torno de um manifesto, havia agora um crítico de arte que introduzia arbitrariamente toda uma orientação artística com suas próprias teses. O livro no qual Celant selecionou os artistas e as obras “não procura ser objetivo, porque a consciência da objetividade é uma falsa consciência”. O leitor poderia perguntar em que consiste então a informação que deve esperar de tal livro. Logo na frase seguinte, Celant questiona o *criticism* como espelho da própria produção artística. Só há coerência ali quando o autor se “recusa” (*refuses*) a comentar pela linguagem as fotos e as obras nelas reproduzidas. O livro publicado, como ele diz, é destinado ao consumo cultural, mas não pode substituir a visita à exposição; de fato, já em sua forma é bastante distinto da “obra do artista”. Certamente trata-se de platitudes, mas são comunicadas de um modo tão afetado e provocativo que o comentário sobre arte impõe a si mesmo como produto artístico. Já na tipografia, e ainda mais na dicção, denuncia-se a pretensão do texto de apresentar a si mesmo como arte.

De modo que também é totalmente coerente se o rival de Celant, Achille Bonito Oliva, compreende os seus textos como prosa artística que mais cumprem exigências literárias do que o dever de informar sobre o cenário artístico. Em seu livro *Il sogno dell'arte* [O sonho da arte], ele aparece na capa sorrindo para o leitor, em ilustração feita por um dos “seus ar-

tistas”, o qual aparece com ele no retrato como cúmplice [fig. 7]. Portanto, quando os limites da crítica de arte se deslocam para a arte, há nisso apenas um eco da transformação da arte no comentário sobre si mesma do qual falávamos. A pintura de John Baldessari, que descrevo detalhadamente mais adiante [fig. 32, p. 303], leva essa situação a um ponto em que não aparece senão como suporte de um comentário de arte, e sim sob a forma de uma obra de arte: a obra de arte como *medium* do comentário sobre arte. O comentário se encontra no breve epigrama: “Tudo foi eliminado dessa tela, exceto a arte. Nenhuma ideia foi aceita nessa obra”.

Os comentários frívolos e brincalhões de que tratávamos agradam-me, na verdade, muito mais do que a tonelada de palavreados monótonos sobre arte que sempre podem ser confundidos com informação pelo leitor. Mas não se trata de avaliar comentários sobre arte, porém de percebê-los como problema de uma história da arte acadêmica. É que a história da arte, como modelo, é comentário, a saber, comentário histórico, por isso deve ser mencionado o problema de como apresentar uma história da arte de comentários – a menos que ela se transforme numa história de ideias. Talvez seja oportuna aqui uma reminiscência de caráter geral. Comentários que acompanham o acontecimento artístico perseguem um propósito diferente dos textos históricos, que olham em retrospectiva para o acontecimento. Estes conferem ao acontecimento um sentido atual, ao passo que aqueles um sentido histórico: são esses outros tex-

tos que querem assegurar ao leitor que, o que quer que tenha acontecido, aconteceu exatamente como eles o descrevem e teve o sentido daquilo que chamam de história da arte.

Percebe-se aos poucos, de maneira particularmente divertida, que as mesmas pessoas primeiro escrevem o comentário e depois – com o devido distanciamento temporal – os textos históricos nos quais utilizam os comentários daquela época ou, muito simplesmente, valorizam suas próprias recordações como material da história da arte. “Lembro-me de que era assim e não de outro modo.” Fato, informação e interpretação tornam-se uma única coisa e os autores utilizam, aliás, exatamente como os artistas, o seu próprio material de pesquisa. Aqui já é impossível desenvolver certa tolerância, se, por sua vez, outros autores que não podem ser a sua própria fonte perderem o interesse por relatórios históricos, por informações *tout court* e passarem a inventar as suas teorias para continuar preservando a oportunidade de uma aparição pessoal no estreito mercado da literatura sobre arte. Em toda teoria esconde-se também uma parcela de agressão ou de desamparo – a não ser que se prescindia da sua utilidade para a própria carreira acadêmica. Gostaríamos de saber muito mais, se fossemos sinceros, como foi tudo e compreender nossa cultura, em vez de ouvir espantados e hesitantes o concerto de teorias que, no entanto, ainda caracterizam apenas o seu editor.

A HERANÇA INDESEJADA DA MODERNIDADE: ESTILO E HISTÓRIA

A compreensão da modernidade, que não sabemos se já é passado ou se ainda é presente, também está relacionada ao argumento da história da arte escrita, que, por sua vez, como objeto científico, é um produto da modernidade. Ela começou com um conceito de *história* e complementou-o com o conceito de *estilo*. O conceito de história foi a parte da herança do século XIX; o de estilo, uma nova aquisição na virada do século. Estilo era aquele atributo da arte para o qual se queria demonstrar uma história ou um desenvolvimento em conformidade com a lei. Alois Riegl, num livro intitulado *Stilfragen* [Questões de estilo], fundava em 1893 uma ciência da arte que se voltava para a forma pura e se ocupava justamente do ornamento, no qual todas as questões de significação pareciam-lhe não ter lugar. O “querer artístico” em que ele procurava apreender a dinâmica do acontecimento era, no final, uma explicação estilística. O célebre livro de Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceitos fundamentais da história da arte], de 1915, traz significativamente como subtítulo *Das Problem der*

Stilentwicklung in der neueren Kunst [O problema da evolução dos estilos na arte mais recente].

Para Wölfflin, contudo, a “arte mais recente” era a do Renascimento e a do barroco, nas quais ele reconhecia pura e simplesmente a peculiaridade por excelência da arte. Desse modo, manifesta-se uma contradição no fundamento da ciência da arte que teve consequências de longo alcance. Ela surgiu certamente na modernidade, mas procurava o seu objeto no passado e encontrou nele as suas regras científicas para lidar essencialmente com a arte. É verdade que, olhando mais atentamente, pode-se descobrir uma analogia do olhar entre os artistas e os cientistas da arte. Enquanto os artistas, em sua própria obra, mostram o mesmo olhar que seus contemporâneos, os historiadores da arte dirigem-no para a arte passada. As palavras “impressionismo” ou “subjetivismo óptico”, com as quais as histórias da arte escritas caracterizavam então até mesmo a arte da Antiguidade tardia são um indício revelador a esse respeito. Permanece contudo a contradição de que a ciência da arte moderna orientava todas as suas energias para a arte passada.

Por isso, mesmo uma figura como Max Raphael (1889-1952) nunca encontrou a possibilidade de fazer carreira na profissão. Em 1913, seu trabalho de estreia, *De Monet à Picasso*, foi recusado como dissertação por Heinrich Wölfflin. O tema era moderno demais e na formulação do problema não se reportava suficientemente à história do estilo, mas empreendia a “tentativa de uma fundamentação do criativo”, tal como está intitu-

lada a parte teórica. No entanto foi publicado em livro, e em 1919 já estava na terceira edição, sendo assimilado fora do círculo dos especialistas. Nos anos 20, quando Raphael lecionava na Volkshochschule [Escola Pública Superior] de Berlim, tomou contato com o movimento social e voltou seus interesses para o marxismo, embora sempre filiado a uma estética da autonomia artística. Na imigração, iniciada em 1933, não conseguiu mais publicar seus escritos sobre teoria da arte, com uma única exceção. Em Nova York, onde tampouco obteve êxito, eles foram ampliados com um estudo sobre a *Guernica*, de Picasso, e publicados somente em 1968, dezesseis anos após sua morte, numa versão em inglês, sob o título *The Demands of Art* [As demandas da arte], e finalmente em 1984 na versão original em alemão, sob o título já antiquado e demasiadamente didático *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* [Como uma obra de arte quer ser vista?], quase meio século depois do momento em que poderia ter desdobrado o seu efeito. Naturalmente essa biografia trágica é um caso particular, mas ela não poderia ser diferente, pois a ele se opunha a normalidade da especialidade em que a modernidade por longo tempo ainda não seria tematizada.

Apenas alguns *outsiders* (sobretudo escritores) faziam da modernidade o seu tema propriamente dito. Mas procediam em concordância com a convicção dos demais de que a arte possuiria uma “história interna” e de que esta teria sido sempre a história do estilo. Tal como mostrei em Julius Meier-Graefe, mas como também poderia demonstrar em Werner Weisbach,

eles prosseguiam escrevendo em seu próprio presente, por assim dizer, uma história da arte que seguia um plano e tinham para isso uma receita bastante simples. A arte antiga, afirmavam, foi em primeiro lugar e sobretudo “estilo”, mantendo-se em segundo lugar no decurso irresistível da “história”, que prosseguia sem interrupções na modernidade. Quando a reduziam ao estilo, no qual as formas estão em contínua evolução, a perda de objetividade não era ainda nem uma ruptura efetiva, pois o estilo prevalecia agora muito mais na abstração. Não era mais preciso sequer abstrair o estilo do conteúdo, porque ele havia se tornado o próprio conteúdo. Os historiadores da arte moderna tinham então, muito frequentemente, um único e mesmo objetivo: queriam manter de pé a exigência de uma história da arte para além da diferença entre o antigo e o novo. Ao mesmo tempo perseguiram o propósito de retirar dos seus leitores o medo do contato com o presente e de acompanhar toda a nova arte nascente no caminho do progresso, o que eles celebravam como a “lei da história”.

De maneira obstinada e quase paradoxal, o projeto da antiga história da arte está associado ao projeto da modernidade. No par conceitual história e estilo é dada a conhecer a verdadeira fisionomia da modernidade, à qual hoje se repreende por ter possuído uma imagem unilateral da história e uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada. Os grandes movimentos políticos projetavam o futuro tal como faziam as artes, embora de modo totalmente diferente. Uns e outros eram guia-

dos por utopias que eles queriam transpor para uma realidade futura. Vontade de ação social e a de ação estética estavam estreitamente ligadas. Ambas tinham motivos para renunciar ao historicismo do século XIX, no qual tinham suas raízes, e para proclamar uma “nova história” ou uma “nova arte”.

O resultado disso é o que chamamos hoje de modernidade. A lógica imperativa da história era, assim como o “verdadeiro” estilo da arte, mais do que mero conceito. Por trás, havia modelos com os quais a sociedade podia se identificar ou contra os quais podia se mobilizar. Essa circunstância dava à disputa de imagens na arte do século XX, que há pouco descrevi, um perfil singular. As esperanças em uma nova arte, que devia criar um novo estilo de vida, despertavam temores nos adversários ou, quando frustradas, provocavam desilusões nas próprias fileiras, pois essas utopias não pertenciam propriamente à arte. Quando se ergueu o chamado por uma “nova arte”, eram a arquitetura e o design que deveriam modificar o espaço vital como símbolo de uma nova sociedade na qual, assim se esperava, os homens também se modificariam.

Todas essas coisas sempre foram relatadas com presteza, embora não sejam tão inocentes quando não são empregadas apenas como informação sobre o nascimento de uma arte grandiosamente moderna, mas pressentem-se os problemas que espreitam por trás do belo ideal na postura intelectual da primeira modernidade. Estilo e história receberam então, rapidamente, uma marca não apenas polêmica, mas mesmo

militante, que se torna facilmente inofensiva num olhar retrospectivo deturpador. Vemos os resultados surgidos na arte, mas esquecemos facilmente as ideias condutoras e normativas, ou invejamos aqueles tempos por sua euforia do despertar. Por isso quero acrescentar numa digressão algumas cores à imagem da arte pura e do estilo verdadeiro.

Retornemos ao período anterior à eclosão da Primeira Guerra Mundial. Esse período se reflete na consciência dos contemporâneos como tempo de ascensão ou de declínio, conforme o lugar onde eles estavam, mas para todos os envolvidos como tempo de sofrimento, por trás do qual os revolucionários pressentiam a grande mudança. Em 1912 os futuristas italianos, numa visita à metrópole artística Paris, posavam para uma foto em grupo, como se quisessem exibir um manifesto vivo para reforçar seu poder de combate [fig. 10]. No centro, sobressaindo-se a todos em altura e devidamente consciente de si, encontrasse Marinetti, o literato e produtor de textos, que também os comprometia em um programa comum. Por mais modernos que os quadros e as esculturas futuristas pudessem parecer, às vezes mais modernos do que tudo o que a arte atual tem a oferecer, este não é o caso quando observamos esses senhores. Ainda eram jovens nessa época, mas seus trajes denunciavam quanto a modernidade envelheceu desde então. É verdade que parecem estar fantasiados, pois vestem a moda daquela sociedade burguesa à qual declararam guerra. Mas isso não reduz o tempo decorrido desde então.

Não preciso descrever a ideia futurista que se encontra no primeiro capítulo da bíblia da modernidade. Bastam poucas palavras para trazer à lembrança as divisas nas quais a “história” sempre é mobilizada contra a “tradição” odiosa, nas quais a técnica deve ocupar o lugar da “cultura” humanista e o novo “estilo”, que tem de surgir e atuar coletivamente, deve substituir o homem e o “indivíduo” da época burguesa. Mesmo a guerra vindoura foi alegremente consentida a fim de que a sociedade fosse tanto mais rapidamente modificada. A *Mona Lisa*, roubada naquela época do Louvre (que presságio!), representava a síntese de uma cultura estática à qual se queria dar o golpe de misericórdia – e que se envolvia em contradições na medida em que se produziam pinturas e esculturas nas quais um movimento interno do tempo erguia-se simbolicamente.

Um ano depois, Julius Meier-Graefe, que sempre fora um defensor militante da modernidade, publicava dois sinais de alerta sobre a situação da cultura e da arte, resumida por ele no livro *Wohin treiben wir?* [Para onde vamos?] [fig. 11]. O texto serve de aviso para aqueles que hoje se exercitam em prognósticos diante de uma manifestação semelhante, pois da perspectiva atual iniciava naquela época a nossa modernidade, ao passo que o autor via decair a sua própria. Pode-se chegar facilmente à conclusão de que Meier-Graefe, que nesse momento ainda escrevia seu famoso *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* [História da evolução da arte moderna], não compreendia mais a época e isso dá a impressão de que não se tratava de um texto sério. Não

obstante, as reprovações que lançava contra sua época contêm também observações que hoje não nos são mais acessíveis, mas ao menos esclarecem o estado de uma discussão que merece ser reconstruída quando o assunto é a modernidade.

É a ruptura da tradição que o alarma, pois para ele isso assinala o declínio do ideal do indivíduo criativo, reverenciado por quem foi criado na sociedade burguesa. Assim, ele se recorda com uma nostalgia desmesurada de sua primeira viagem a Paris, ocorrida vinte anos antes. “Nessa época, Manet já estava morto havia muito tempo, Cézanne desaparecido e Degas era um anacoreta amargurado. Entre os mais jovens, Van Gogh acabara de morrer e Gauguin vivia entre os selvagens. Suas obras eram cada vez mais vistas. Era um panorama completo e acessível. Todo dia surgia uma nova peça, toda semana uma nova corrente.” O presente dos cubistas, dos quais Meier-Graefe tomara conhecimento apenas a contragosto, não estava à altura de tal retrospecto. Ele se perguntava se não caminhávamos antes em direção a um declínio da cultura, tal como ocorrera na Antiguidade tardia, “quando o mundo antigo foi tomado pelos bárbaros e um novo e completo mundo de pensamentos substituiu o velho que representava os deuses”.

Peço apenas paciência ao leitor que ergue a sobrancelha e quer surpreender-me numa autoconfissão: o colorido da época ainda não está completo. Primeiramente dou a palavra mais uma vez

a Meier-Graefe, que lamentava: “as imagens se tornaram clichês” e “os conceitos são tão ociosos e fabricados que parecem acessórios de teatro”. E mais: “porque quem sente a falta de estilo nos antigos transforma-se em estilista”, e assim se reduz brutalmente Paul Cézanne, ofuscando todas as demais ideias, à mera “lógica do seu sistema de cores”. Parece temerário quando o autor fala do “vazio do conceito” e de que vê apenas “artistas superficiais” em atividade, “superficiais como homens”. Talvez essa repreensão barata seja decorrente de uma experiência que hoje não está mais à nossa disposição: a experiência de que tudo foi removido com a purificação da arte e de quanto a arte parecia mais estreita quando queria ser totalmente pura.

Outra inquietação surgiu quando se buscaram nos tempos modernos a “personalidade” e a “humanidade” que nos tempos antigos eram consideradas como os ideais mais elevados. Faz parte desse contexto também um conceito de gênio trágico que foi abandonado ruidosamente na mesma época. Thomas Mann dedicou-lhe uma ode quando visitou o Lido de Veneza em 1912 e lá escreveu a novela *Morte em Veneza*, em que o herói, o artista Gustav Aschenbach, tinha os traços de Gustav Mahler, cuja “morte magnânima em Paris e Viena” podia ser lida todos os dias nos jornais da época. Thomas Mann lembrou-se disso quando escreveu o ensaio *On Myself* [Sobre mim mesmo] no exílio norte-americano em 1940. Isso também significa que a figura irônica e melancólica de uma vocação artística decadente se adequava à grande mudança dos tempos em que se

esgotara “todo o problema individualista da era burguesa que desemboca na catástrofe”.

A Primeira Guerra Mundial pôs fim à discussão sobre qual lado venceria. Os dadaístas já não tinham dificuldades nessa época para parodiar o velho conceito de arte, embora fossem ainda mais aplicados na invenção de textos em que a expressão e o sentido do indivíduo burguês estavam ausentes. Raoul Hausmann construiu em 1921 a *Cabeça mecânica*, chamada por ele de o “espírito de nossa época” [fig. 9]. “Em sua limitação, o espírito de qualquer um”, escreveu mais tarde, é “capaz apenas daquilo que o acaso lhe gravou de fora no crânio”. Ser dadaísta significava para ele “ver as coisas como elas são”. Ou seja, que “as pessoas não têm nenhum caráter e que seu rosto é apenas uma imagem produzida pelo barbeiro”. Isso era antítese e paródia ao mesmo tempo, com o que os espiritualistas e os abstratos de modo algum concordavam, devotando-se antes ao estilo.

Na Holanda ocorria um movimento chamado De Stijl, que publicou o Primeiro Manifesto no segundo ano do boletim homônimo em 1918, e do qual foi retirado, no Terceiro Manifesto, aquilo que na primeira formulação resultava mais claro e revelador. O “predomínio do individual” tinha de ser interrompido, “aniquilado” mesmo, para que o “universal” pudesse vencer – mas isso era bem menos claro de definir: tratava-se da fórmula de uma clareza geral e abstrata em que todas as coisas, assim como todos os sentimentos, se dissolviam em “formas” puras. A “tradição”, com sua riqueza e legado, e mesmo com

seu excesso de ideias e historicismos concorrentes, devia ser sacrificada diante da pobreza ideal, da mesma maneira que toda “forma natural” que “se coloca no caminho da expressão artística pura”. A “história”, não importa a que preço, devia ser iniciada novamente e colaborar para a vitória do “estilo” universal, em que o homem não desempenhava mais papel algum.

No Terceiro Manifesto, em 1921, o objeto é o “espírito”, o que causa surpresa se associado ao indivíduo. Porém não é esse o espírito visado, muito menos o espírito do socialismo ou o espírito do capitalismo, mas uma “Internacional do espírito, que é interna”. Uma nova religião do espírito, como já foi tantas vezes ansiada, deve proclamar o domínio “do espírito” sobre o mundo e os homens individuais. As ideias teosóficas, que já estavam havia muito tempo instaladas não apenas entre os membros do De Stijl, destacam-se do pano de fundo do frio racionalismo com que são projetadas as novas formas artísticas para uma nova sociedade. A utopia também tem um lado obscuro, cujos anais Beat Wyss recuperou do esquecimento: o mito da fundação é o inimigo da tradição. Misticismo e tecnologia estabelecem uma estranha aliança. Kasimir Maliêvitch, que consigna seu manifesto sobre o suprematismo nos anos 20, em Berlim, é tanto místico como também defensor da cultura quando formula o seguinte: “A arte da reprodução objetiva está duplamente morta, visto que, por um lado, representa a cultura em decomposição e, por outro, mata a realidade ao tentar representá-la”.

Nos textos de ciência da arte também desaparece o objetivo, e o biográfico ou anedótico é sacrificado pelas “leis do estilo” e pelas “transformações da forma”. O saber histórico adquirido no século XIX parece subitamente supérfluo, pois se aprendeu a ler a história da arte a partir das próprias formas. Os artistas e sua vida fornecem quando muito informações que fazem parte da história estilística, mas não constituem mais os temas. Nessa modalidade, o “estilo” também é um polo oposto do indivíduo e uma garantia da visão pura que se encontra em todos os homens e não parece ligada a nenhum saber cultural prévio. As analogias falam por si mesmas. Curiosamente, mesmo essa ciência da forma tornou-se, mais uma vez, um lugar de identidade, como se tornara também a própria modernidade nos anos em que surgiu, desencadeando as primeiras grandes controvérsias: controvérsias nas quais dois movimentos com pretensão universalista, a “nova arte” e “a nova política”, debatiam-se pela vitória na sociedade

Durante o tempo em que foi conduzida uma discussão pública em torno da arte, refletiam-se expectativas que sempre ultrapassavam a competência da arte. Os russos soviéticos ficavam chocados quando a arte não representava a cópia da nova sociedade tal como a entendiam: para eles, os construtivistas pareciam perseguir apenas as metas da arte pura e não mais as metas do partido. Os nacional-socialistas, por sua vez, ficavam chocados quando a arte refletia em seu espelho a face repugnante da modernidade: os realistas e os expressionistas

rejeitavam aquela estetização da política e da vida em que o Estado fascista era festejado [fig. 12]. O partido onipotente queria duas vezes o ideal, mesmo que caísse no *kitsch*. Se o presente estava “doente”, então a arte deveria pelo menos permitir que o presente se apresentasse tão saudável como seria se a sociedade se deixasse reeducar. Falava-se do “ideal da arte” e visava-se o ideal da própria visão de mundo, assim como, inversamente e de maneira igualmente militante, nos círculos artísticos falava-se da “nova sociedade” para impor a “nova arte”.

Em pouco tempo essa discussão transferiu-se da arte também para a história escrita da arte, sobre a qual recaiu – sob a pressão do público – a tarefa de legitimar a arte desejada numa história da arte “correta”. Arte e história da arte estavam rapidamente envolvidas de diversas e confusas maneiras no curso real da modernidade, ainda que pareça às vezes que a arte seguia apenas as suas próprias leis e a história da arte apresentava somente o nível de conhecimento imaculado de sua disciplina. Essa discussão atingiu o auge no Terceiro Reich, assim como antes a arte moderna já tinha sido proibida na União Soviética, sendo que a proibição atingia também a história escrita da arte, na qual essa modernidade indesejada não deveria mais aparecer.

Entre as palavras dos artistas e os temas dos historiadores da arte se descobrem sempre relações surpreendentes. Entre a “abstração” que se desligava de toda realidade extra-artística e a análise da forma que desprezava os conteúdos existe uma conexão semelhante à da “arte concreta”, na qual apenas as formas

e as cores eram reais e não mais os objetos ou os temas da vida. Mas a arte pura, assim como o mero estilo, foi logo trazida de volta para o terreno das teses e das significações. Os realistas voltavam-se com olhar crítico para a própria sociedade a fim de expor a “realidade nua e crua”, ao passo que os cientistas da arte se voltavam, na verdade com o olhar dirigido à arte antiga, para a história social. Por seu turno, os surrealistas iam em busca do inconsciente para expor a “realidade interna”. Na ciência da arte, os iconologistas pesquisariam logo em seguida os símbolos, mas, em vez do inconsciente, escolheram firmemente o saber cultural e, em vez dos sonhos irracionais da personalidade, escolheram obstinadamente os pensamentos racionais na tradição.

Por conseguinte, a história escrita da arte não nasceu em um espaço apartado da ciência pura, nem obedecia somente, como se quer acreditar, ao desenvolvimento interno de sua própria especialidade, mas repercutia a discussão do seu presente, ainda que de maneira muito indireta ou contraditória. Ela estava fixada, na primeira modernidade, sempre na imagem abstrata de uma história da arte que segue o curso da lei natural, assemelhando-se nisso à autocompreensão dos artistas que, como sempre faziam, queriam conduzir uma arte objetiva e universal para o futuro. Ambos, historiador da arte e artista, estavam igualmente obrigados a um ideal coletivo da modernidade. Apenas quem concorde comigo a esse respeito pode encontrar sentido na questão que persigo aqui sobre a arte e a história da arte hoje.

O CULTO TARDIO DA MODERNIDADE: DOCUMENTA E ARTE OCIDENTAL

Entre essa primeira modernidade e nosso presente existem, contudo, dois acontecimentos que determinaram de maneira duradoura o destino da arte, bem como a imagem da história escrita da arte. Digo acontecimentos, pois não se situavam em uma evolução interna da arte, mas lançaram-se de fora sobre a arte e interromperam abruptamente a bela continuidade do progresso segundo as leis. A política nacional-socialista da arte dera o primeiro impulso, e a intervenção dos Estados Unidos forçava o ingresso num espaço em que os europeus se sentiam em casa. Podem-se explicar facilmente esses dois processos, que alterariam radicalmente a arte subsequente e a imagem da história da arte, por meio de uma visão retrospectiva sobre a modernidade de até então, significativamente adiada, mas justamente não por meio da assim chamada lei da história da arte.

A discussão em torno da “arte degenerada” foi apenas o ponto culminante de uma disputa de imagens que crescia havia muito tempo [fig. 12]. Eram novas as consequências da proibição oficial que atingiam a arte e a crítica de arte. A arte moderna,

vítima de uma política nacional da arte, transformou-se em heroína da cultura internacional. A crítica de arte, que também fora silenciada na Alemanha e na França desde a guerra, tornou-se no exílio a voz dessa nova cultura internacional. Após a guerra, um programa de “reparação” à “modernidade perdida” tornou-se a meta de uma nova historiografia na qual a modernidade clássica conquistava seu perfil imaculado numa transfigurada visão retrospectiva. A arte moderna passara a possuir um espaço de culto no qual estava inscrita apenas a reverência, mas nenhuma análise crítica.

Esquece-se facilmente que a primeira exposição da Documenta de Kassel, em 1955, não apresentava as criações artísticas contemporâneas, como faz hoje, mas uma retrospectiva da arte moderna que sobrevivera aos tempos de perseguição e aniquilamento, celebrada como um novo classicismo. Justamente na Alemanha, em que o acervo das coleções dos museus fora saqueado, quis-se recuperar a presença da modernidade do pré-guerra, a qual Werner Haftmann, organizador da exposição com Arnold Bode, descreveu concomitantemente na primeira edição de *Malerei im 20. Jahrhundert* [Pintura no século xx]. Naturalmente caíram também aí as barreiras nacionais que haviam sido tão grandes antes da guerra e a arte europeia foi posta na ribalta como vencedora sobre a loucura nacional. Por isso, os norte-americanos ainda ficaram inicialmente em segundo plano, embora desde 1948 a arte abstrata norte-americana representasse, num número crescente de ex-

posições (por exemplo, em Baden-Baden), o ideal de liberdade do poder hegemônico norte-americano.

Quem observa hoje as fotos das salas de exposição da primeira Documenta fica tão impressionado quanto espantado pela aura de uma encenação sacra, em que a modernidade clássica experimentava sua ressurreição nessa grande retrospectiva de coração puro [fig. 13]. Já no edifício do museu tem-se a impressão de que começa a brotar vida nova das ruínas. Na escada de entrada saudava os visitantes *Das Grosse Kniende* [Homem de joelhos] de Wilhelm Lehmbruck, como se tivesse retornado do exílio com as obras-primas recuperadas. A arte moderna, que tão frequentemente fizera soar o sinal de ataque à cultura estabelecida, surgia em retrospectiva como a verdadeira cultura que fora oprimida na era submersa da barbárie, mas que vivia agora sua merecida reabilitação. O culto dessa modernidade era uma contraposição única à proscricção que já experimentara. O novo idealismo só pode ser bem compreendido se avaliado pelo desejo de se purificar da culpa e das más lembranças. Ele possuía, porém, um componente histórico crítico ao substituir a história ocorrida por uma imagem da história expurgada segundo seu desejo e recordação. Nessa compreensão histórica existia o impulso para a fuga do presente, que afinal também fora descoberto artisticamente antes por outros, nomeadamente nos Estados Unidos.

Certamente ainda havia nessa época dúvidas e preconceitos a serem vencidos quando se tratava de descobrir nas

obras da modernidade clássica a imagem de uma arte pura e inocente. Ainda ecoava em todos os ouvidos a condenação de que não se tratava de arte, mas de degeneração – portanto de doença – e de charlatanice; em todo caso tratava-se da incapacidade de representar um ideal do homem. Mas, para impor esse ideal desejado, os detentores do poder no terceiro Reich haviam entronizado também o *kitsch* puro. Agora chegara a oportunidade de afastar a antiga condenação e redescobrir o ideal até então oculto (do homem e da arte) que irrompia radiante nas formas nobres de uma arte eufórica no tempo do grande despertar. Mas para isso era necessário atribuir ainda retrospectivamente à arte moderna um conceito de arte que fosse inofensivo e evidente, embora tivesse de ser mais bem conhecido. Ser inofensivo significava não causar dúvida alguma, e ser evidente significava realizar-se nos gêneros artísticos clássicos. Por isso permaneceram em segundo plano as imagens técnicas, as polêmicas sobre o dadá e as sátiras sociais, ao passo que, no primeiro plano, se exprimia nas pinturas e esculturas uma imagem do homem que não parecia prejudicada por nenhum slogan coletivo ou crença na máquina.

A imagem do homem, por motivos óbvios, tornou-se o grande tema do pós-guerra. A barbárie da guerra e do delírio racial deixara atrás de si um profundo trauma e despertara a necessidade urgente de reconquistar, “após Auschwitz”, a imagem perdida do homem numa grande confissão. Os “Diálogos de Darmstadt” em 1951 ofereceram a oportunidade de uma con-

ciliação das visões de mundo e, no entanto, terminaram numa controvérsia, depois que os opositores da modernidade, como o historiador da arte Hans Sedlmayr, então recentemente nomeado para a Universidade de Munique, criticaram na arte moderna justamente aquela “perda de centro”, que entendiam como perda da imagem humanista do homem. O argumento soava muito parecido com as condenações silenciadas das autoridades marrons, mesmo sendo exteriorizado por uma sentinela cristã; e tinha na crítica internacional, sob o slogan de Ortega y Gasset sobre a “desumanização” da arte e da cultura, tanta repercussão que despertava o impulso de proteger a arte de uma condenação que podia ser dirigida no máximo à evolução espiritual como um todo.

Por isso Werner Haftmann declarou, em sua conferência de abertura para a primeira Documenta, que a antiga “imagem das coisas” não mais bastava para apresentar a essência do homem. Ele promovia uma defesa da chamada abstração e de sua verdade antropológica, como se concebesse a arte moderna ao mesmo tempo como cerebral e meditativa. Ela seria a resposta adequada a uma nova “esfera de vivência” em que o homem experimenta sua própria essência de outra maneira. “A imagem moderna é uma aventura completa no interior de algo totalmente desconhecido.” *Unbekannte in der Kunst* [Desconhecido na arte] também foi o título do livro de Willi Baumeister, com escritos sobre arte concluídos em 1946: é o segredo desconhecido e indescritível da arte que é evocado aqui. O problema em

todo esse debate era o de uma retrospectiva consciente, embora não pronunciada, da interpretação e do objeto. “A imagem moderna” era moderna certamente no sentido de uma caracterização de época, mas não no sentido de contemporâneo. Por isso tornou-se difícil descrever posteriormente a história da arte desses anos a menos que se concentrasse diretamente nos Estados Unidos.

Enquanto a primeira Documenta estava, por assim dizer, aquém do programa *This is History* [Eis a história], a exposição inglesa da pop foi inaugurada um ano depois na Whitechapel Gallery, em Londres, sob o título militante: *This is Tomorrow* [Eis o amanhã]. Aqui os meios de comunicação de massa, que em Kassel haviam sido apagados cuidadosamente dos “ícones da modernidade”, foram introduzidos pela primeira vez sob o slogan de que as artes precisavam se abrir para a “*popular culture*” [fig. 26]. A cultura de massas, porém, observada a partir de Kassel, era a exata imagem oposta da cultura que lá se visava, quer dizer, anticultura, não contudo no sentido em que Jean Dubuffet a compreendia quando pronunciou em 1951 a sua conferência sobre *Anticultural Positions* [Posições anticulturais] em Chicago. Na Inglaterra, Richard Hamilton reclamava a ruptura com uma estética formal e Lawrence Alloway, porta-voz do Grupo Independente, exigia a orientação para os meios democráticos de comunicação de massa. Dubuffet, porém, pen-

sava no modelo das “culturas primitivas às quais queria dar vida nova na Arte Bruta e declarava: “Nossa cultura é uma roupa que não nos serve mais. É como uma língua morta e se distancia da vida real como uma cultura de mandarins”. Isso foi dito inteiramente no espírito da modernidade, embora contivesse a conclusão inesperada de que agora era a cultura da modernidade estabelecida que constituía o alvo do ataque.

Quando a primeira Documenta foi inaugurada, os conhecedores do cenário artístico já podiam perceber que ali se dava a formação de um cânone que não permaneceria sem contradições. Uma modernidade já amadurecida historicamente era declarada então como o ideal atemporal com que os “modernistas” gostariam de se identificar, mas com isso eles se transformavam em guardiões de uma tradição recém-surgida. Impunha-se sobretudo a questão de como as coisas andariam daquele momento em diante, depois que a modernidade já se realizara na história. Afinal só se podia invocar a grande continuidade se se quisesse ficar preso ao ideal oficial da modernidade, que na abstração parecia ter-se imposto no mundo inteiro. Contudo, as exposições seguintes da Documenta adiam, uma após a outra, esse quadro e eram ocasiões para correções constantes, nas quais surgia paulatinamente uma incerteza a exigir nova síntese. Certamente não é por acaso que essa síntese tenha sido promovida na Alemanha, vinte e cinco anos mais tarde.

Organizada em 1981, sob o título *Arte Ocidental*, a exposição de Colônia mostrava, conforme o desejo dos seus promotores Laszlo Glozer e Kasper König, a “arte contemporânea desde 1939”, dando assim seguimento à primeira Documenta a partir de onde em princípio ela cessara. A reivindicação de uma “modernidade não esgotada”, que nunca se deixa historicizar, era transferida agora da arte do pré-guerra para a arte do pós-guerra, que, por assim dizer, fora elevada a cânone, como uma segunda modernidade. Com essa reivindicação entravam, todavia, em contradição consigo mesmos, já que a “arte contemporânea” ia só até o ano 1972 e os contemporâneos tinham voz apenas na antiexposição *Heute-Kunst* (Arte Hoje). Havia nisso, contudo, um programa de invocação da continuidade de uma modernidade universal, sobre a qual outrora já se desencadeara uma polêmica.

Diferentemente do que ocorreu na primeira modernidade, a formação do cânone foi dificultada pela circunstância de não ter havido nenhum corte cronológico e de nenhum conflito ter-se precipitado, ou seja, fatores que sempre produzem distância e favorecem a veneração. Os organizadores estavam muito mais empenhados em tornar visível para todos o curso adequado às leis da história da arte na sequência da exposição, ou seja, reunir obras e exposições-chave de várias décadas. Não foram expostas apenas obras que haviam feito história, mas também foram reconstruídas exposições. Richard Hamilton e Joseph Beuys propuseram-se remontar as suas mostras da

quela época. *Exposição e história* da arte vinham a ser aqui um único e mesmo projeto que trazia propósitos contraditórios, mas compreensíveis, de elevar a segunda modernidade à categoria de história, por um lado, e, por outro, festejá-la como presente vivo.

Ao considerar as coisas desse modo, revela-se a profunda semelhança com o projeto da primeira Documenta, pois também ali era a formação de um cânone que se visava com a exposição. A mostra devia tornar oficial a imagem que transmitia da história da arte e fixá-la na consciência geral. A *Arte Ocidental* era idêntica a uma segunda modernidade que se seguia àquela da primeira exibição da Documenta, como o segundo ato de uma única e mesma peça. Mas a analogia era somente mais uma nova aspiração, tal como já se encontrava na primeira modernidade, e conferia a uma retrospectiva apenas o sentido de que ela precisava. Também a arte que se reunia sob o novo conceito era desigual, bastante heterogênea e contraditória, e, por fim, o balanço era precoce, motivo pelo qual a *Arte Ocidental* não obteve o sucesso da primeira Documenta, tanto mais que esse sucesso também se devia à atmosfera da época.

O título *Arte Ocidental*, não explicado no catálogo, é tão instrutivo como a referência ao ano de 1939. Arte ocidental não significava ainda oposição à arte oriental, como hoje seria compreendida, pois em 1981 a arte oriental não era ainda um tema de interesse geral. O título era compreendido antes no sentido de *western art*, de que costumavam falar os norte-

-americanos. O ano de 1939, quando a exposição se iniciava, foi o momento da grande onda imigratória que levava os artistas europeus aos Estados Unidos. Começava nessa época também a emancipação dos jovens norte-americanos que construíam o seu próprio perfil numa *new painting* [nova pintura], para empregar um conceito de Barnett Newman. O conceito de “arte ocidental” completa, portanto, a modernidade europeia pela participação dos Estados Unidos, dando assim um nome àquela estranha simbiose que no pós-guerra determinava progressivamente os acontecimentos.

Nesse período, o destino da arte moderna pareceu incerto por um momento, pelo menos na Alemanha, onde essa tradição fora interrompida por mais de uma década. Adeptos e adversários da modernidade suspensa confrontavam-se numa discussão em torno de questões de princípio e de valores da tradição cujo desfecho ainda não era previsível. A reintrodução da arquitetura Bauhaus e da pintura abstrata, repatriadas dos Estados Unidos, parecia antes de mais nada levar a uma restauração da modernidade, o que apontava para uma contradição interna a esse processo. Desde então sempre reaparece o temor pela perda de uma modernidade que, como se sabe, pode extravaiar-se. Esse temor também marca a evolução do debate em torno da pós-modernidade, especialmente na Europa, onde se crê perder a identidade cultural com a modernidade.

ARTE OCIDENTAL: A INTERVENÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS NA MODERNIDADE DO PÓS-GUERRA

A *segunda abstração* foi conduzida logo após 1945 pelos norte-americanos, que até então ainda não estavam representados na historiografia da modernidade. Eles se sentiam mais livres do que os europeus diante da história da arte e, não obstante, queriam agora integrar-se precisamente nessa história. As tendências artísticas que até aquele momento haviam desempenhado um papel no Novo Mundo ficavam às vezes uma geração inteira para trás, no ritmo da época, se comparadas à Europa, ou eram tendências de outro tipo. Um bom exemplo disso é o primitivismo, que alcançou importância nos Estados Unidos somente por volta de 1940 e se distinguiu consideravelmente daquele que havia seduzido os artistas em Paris em torno de 1910. Adolph Gottlieb, que viria a se tornar um dos representantes mais importantes do expressionismo abstrato, organizava desde os anos 30 uma coleção de arte africana, exposta em 1989 com os seus quadros no Museu do Brooklyn sob o título *Image and Reflection* [Imagem e reflexo] [fig. 14]. Nessa ocasião, a montagem dos “modelos” africanos foi reconstruída

tal como estava reproduzida numa antiga fotografia tirada pelo pintor. Nos Estados Unidos, porém, procurou-se rapidamente permanecer no mesmo continente no que diz respeito à seleção dos “primitivos”.

Na convocação à *Indian Art* ou mesmo à arte pré-colombiana, já apresentada numa exposição em 1944 por ninguém menos que Barnett Newman, estava presente uma recusa daquelas tradições europeias das quais os artistas do Novo Mundo desejavam se desligar. *The Ideographic Picture* [A imagem ideográfica], como eles a divulgaram numa exposição coletiva em 1947, era a sucessora de uma *native art* que possuía anteriormente o acesso aos verdadeiros mitos da vida. Barnett Newman forneceu para isso o mote do “sublime”, ao anunciar em 1948 o “fracasso da arte europeia” tanto na abstração geométrica como no surrealismo, as duas tendências artísticas europeias mais eminentes, e ao implorar por “liberdade diante do fardo da cultura europeia”, sem juntar-se aos “americanistas profissionais”, como chamava com desprezo as correntes patrióticas dos anos 30.

Eles não queriam permanecer apenas como o refúgio de uma cultura internacional dominada por imigrantes, mas conduzir por si mesmos à Internacional da arte. A American Foundation of Modern Painters and Sculptors [Fundação norte-americana de pintores e escultores modernos], criada em 1940, “condenava, além disso, todo nacionalismo artístico” e intimava seu país a “finalmente aceitar os valores culturais num

contexto verdadeiramente global”. Críticos de arte do expoente de Clement Greenberg apoiaram uma campanha em que se certificavam da própria importância e buscavam para isso os esclarecimentos necessários. No que se refere às experiências traumáticas que tiveram de ser enfrentadas, leia-se a excelente biografia sobre Jackson Pollock publicada há pouco [1990] pelos norte-americanos Steven Naifeh e Gregory White Smith. Pollock fora escolhido para se tornar o “Picasso americano”.

É possível esbarrar com o conceito de uma segunda modernidade, especialmente aquele utilizado para o momento atual por Heinrich Klotz no seu livro *Kunst im 20. Jahrhundert* [Arte no século XX], em que a cultura midiática alterou a face da modernidade. Porém a certidão de nascimento da era do pós-guerra, na qual a modernidade recomeçava, não é percebida na Europa e sim nos Estados Unidos. Naquele tempo estava ali amplamente disseminada a consciência de que se batizava uma modernidade própria, norte-americana, e se buscava antes de tudo tomar distância do cenário europeu, no qual seu primeiro ato havia se desenrolado sob circunstâncias dramáticas. Essa distância é expressa também numa instalação do norte-americano George Segal, apresentada em 1967 pelo *marchand* nova-iorquino Sidney Janis com um quadro autêntico de Mondrian, comprado do artista por Janis em 1933 [fig. 15]. O tema ultrapassava o raio habitual em que um colecionador de arte se situava e

introduzia uma distinção categórica entre a modernidade norte-americana e a europeia, distinção categórica que também compreendia o duplo gênero e o conceito de arte distinto. Um novo realismo substituiu a abstração geométrica, que se transformou aqui, numa espécie de ícone histórico, em motivo imagético.

Os acontecimentos artísticos do fim da guerra, continuamente narrados, fazem parte, contudo, do mito da arte moderna, e os norte-americanos lembram o momento heroico de seu despertar cultural que de um modo inquietantemente sincrônico coincidiu com a sua ascensão política e econômica à condição de potência mundial – inquietante porque se buscam acontecimentos culturais antes de tudo em si mesmo e não se vê com bons olhos uma dependência determinada exteriormente. Não surgiu, contudo, na nova era uma cultura norte-americana – ou surgiu apenas em poucos centros dos Estados Unidos –, mas sim internacional, na qual a Europa podia participar, na medida em que cada vez mais aceitasse impulsos vindos dos Estados Unidos. Somente agora aparecia uma evolução simultânea no cenário artístico de ambos os hemisférios, gerando logo a impressão de que apenas uma única cultura ficaria para trás, aquela que também estava ligada a um mercado comum.

Não obstante, a discussão entre o Velho e o Novo Mundo determinou ainda por um momento o cenário. Na Europa a

vanguarda parecia soltar-se da história da arte com um êxito cada vez maior e, apesar disso, ou exatamente por isso, parecia conduzir a arte à sua meta de emancipação. Em um novo “marco zero”, não era apenas no Grupo Zero que, por volta de 1960, parecia começar, ainda para além da abstração, a “arte absoluta” em que ideia e obra vêm a ser o mesmo. Eram tempos heroicos em que se se julgava livre da reprodução do mundo e Yves Klein despertava a esperança de que a história da arte alcançara a sua meta na qual todo movimento histórico encontra seu estado de repouso. Mas essa utopia revelou-se mais uma vez uma nova ficção.

Pierre Restany, o conhecido crítico de arte, mais uma vez se esforçava desesperadamente, nos anos de 1960 e 1961, em traçar uma fronteira entre a arte do Velho e do Novo Mundo. Os “novos realistas” na França, dos quais levantava a bandeira, foram logo apanhados numa corrida inútil com os artistas pop novaiorquinos, que foram durante algum tempo igualmente designados, sob protesto, de neodadaístas. Para ambos o ideal parecia ser o *ready-made*, não mais entendido como o “máximo da recusa” em fazer arte, mas como um novo suporte expressivo no qual “a realidade superara a ficção”. Numa exposição coletiva de franceses e norte-americanos em 1961, Restany procurou por todos os meios distanciar seus compatriotas dos americanos “românticos” e de seu “fetichismo moderno do objeto”.

Um ano mais tarde, tomou-se definitivamente a decisão a favor da arte pop americana, quando a galeria do mesmo Sidney

Janis, que conhecemos na instalação de Segal como protagonista do cenário artístico, apresentou ambos os grupos mais uma vez sob o título europeu “The New Realists” [Os novos realistas]. O catálogo anunciava uma nova “arte internacional” que subsistia como uma forma de “folclore urbano” da mesma cultura de massa que Restany desprezava profundamente. A marcha triunfal da *popular image* começou com as exposições itinerantes de 1963 e 1964, nas quais somente os conceitos permaneceram por mais um instante europeus. A arte pop, inicialmente mal compreendida na Europa como crítica ao mundo das mercadorias, derrubou precisamente a barreira entre cotidiano e cultura que o historiador da arte Meyer Schapiro, em Nova York, considerava intransponível ainda em 1956 ao louvar os abstratos. A “arte total” dos europeus converteu-se no oposto logo que o mundo renasceu com os seus meios de comunicação na arte norte-americana. Desde então não é mais possível dividir o cenário entre essas duas culturas.

Vinte anos mais tarde, ensaiava-se pela primeira vez na Europa uma insurreição e anunciava-se, em 1981, na exposição *A New Spirit in Painting* [Um novo espírito na pintura] da Royal Academy de Londres e um ano depois sob o título *Zeitgeist* [Espírito do tempo] em Berlim, o retorno da pintura e da tradição expressionista da Europa Central. Os norte-americanos estavam agora claramente em minoria e os críticos norte-americanos

foram acusados de terem defendido por demasiado tempo uma linha ortodoxa. “Eles definiam tudo o que os artistas criavam em Nova York como a única arte válida universalmente, diante da qual todas as outras, na melhor das hipóteses, podiam ser consideradas provincianas.” No entanto, na Documenta e na Bienal de Veneza, continuou a ser exibida a cultura unitária do hemisfério ocidental. Exposições como a *Binationale* [Binacional] de 1988, em que a arte alemã foi apresentada nos Estados Unidos e a arte americana na República Federal Alemã, não cansavam de repetir a tentativa incômoda de definir reciprocamente ambas as culturas que, por equívoco, viam semelhanças na arte com bastante frequência, mas o “casamento” intensamente defendido de parceiros desiguais sempre anulava tais tentativas. Em 1986 Donald Kuspit já falava, na revista *Artscribe International*, do “mito do internacionalismo”.

Paralelamente ao surgimento da suposta cultura unitária do Ocidente, era posto em suspenso pela primeira vez o modelo de um estilo artístico dominante, que sempre fora representativo de um período: talvez a nova arte euro-americana estivesse simplesmente sobrecarregada desse modelo. A arte adotava em simultaneidade vários pontos de vista, de maneira geral excludentes e que com frequência não se prestavam mais a um princípio obrigatório ao qual todos pudessem aderir. Na medida em que o ritmo dos projetos artísticos se tornava cada vez mais veloz, a história da arte escrita progredia em completa desordem. Ela foi igualmente coagida à improvisação

contínua, tal como a própria arte tinha de prosseguir para levar à frente as suas ideias.

Não obstante, ficou-se paradoxalmente preso ao padrão seguro de uma história da arte do presente, que se desfazia em sequências cada vez mais curtas, como, por exemplo, o minimalismo ou o recolhimento de evidências que sempre indicavam o tom no máximo durante dois anos. Nisso está presente, porém, um equívoco elucidativo. A estratégia da crítica de arte perdia de vista cada vez mais o fenômeno artístico, caso ainda seja possível falar de algo semelhante. O que sempre entrava no mapa a partir de 1960 não é esgotado em sua intenção e muitas vezes nem sequer efetivamente desdobrado pela vitória efêmera proporcionada pelos galeristas, mas continua a ser exibido mesmo que os galeristas já tenham enunciado o próximo lema. Os cronistas do cenário são sobrecarregados pela tarefa de se decidirem a favor ou contra as pulsações do mercado de arte, quando simplesmente não capitulam e equiparam o mercado de arte ao cenário artístico, registrando as mais novas cotações.

Hoje está novamente em questão se os dois hemisférios ainda partilham do mesmo cenário artístico. Os debates em torno do fotógrafo Robert Mapplethorpe, nos Estados Unidos, liberaram impulsos ocultos de sua própria cultura, cujas consequências ainda não são visíveis. São antigos temores puritanos que se

opõem à liberalidade na arte moderna, mas também ideais da história norte-americana que se procuram na arte, se esperamos dela um efeito didático que só pode partir de ideais. Em seu livro *The Culture of Complaint* [*Cultura da reclamação*], Robert Hughes reconduz a cultura norte-americana às suas raízes, muito diferentes daquelas da modernidade europeia, e analisa a modernidade como um corpo estranho nos Estados Unidos, por maior que tenha sido a contribuição norte-americana a esse projeto: precisamente o perfil internacional que encontrou compreensão apenas em poucas metrópoles desperta agora tanto mais resistência quanto mais a reamericanização da cultura agita os ânimos.

O senador Helms, que em 1989 lançou uma campanha contra a tolerância pública à arte indecente, ainda se julgava amparado por uma concepção norte-americana da arte, na qual Hughes reconhece uma *therapeutic fallacy* [falácia terapêutica]. A implantação da modernidade nos Estados Unidos foi uma *brilliant adaptation* [adaptação brilhante] em que se concebeu “a ideia de uma vanguarda terapêutica” que propagava um esteticismo imaculado e, todavia, simbolizava simplesmente cultura e além disso uma moral superior. Por isso, o caminho em direção à *political correctness* [correção política] (que hoje domina o cenário) foi tão curto justamente ali onde o esteticismo ficava em segundo plano. Atualmente é mais importante diante do que o artista “toma posição” do que a forma como o faz. Entraram em voga hoje aqueles artistas que assumem

uma posição (*address issues*) diante do racismo, do sexismo e da Aids, surgindo assim uma relação secreta entre a censura do lado conservador e a autocensura no meio artístico.

Não se trata de maneira alguma de um fenômeno exclusivamente norte-americano, embora tenha se desenvolvido nos Estados Unidos mais cedo do que em outros lugares, em vista dos seus antecedentes puritanos e de sua sociedade multicultural avançada. Uma sociedade que está em desacordo consigo mesma e que não pode resolver o dissenso com meios próprios não se indispõe com concepções artísticas, mas cada vez mais com temas artísticos. A polêmica foi deslocada para as controvérsias sociais, depois que a arte deixou de provocar controvérsias, por assim dizer, por meios próprios. Se ela ainda chama a atenção, então os seus temas é que são discutidos ou as suas tecnologias é que são admiradas.

No entanto, os mesmos fatos também podem ser avaliados de modo inteiramente diferente. Deve-se estranhar, na verdade, quando a arte se apoia insistentemente em temas que atrai para si, em vez de colocar a si mesma, como arte, em discussão: nesse caso também pode não surgir a melhor arte. Não obstante, a arte ainda é o local remanescente em que reina a liberdade do tema, na medida em que se puder afirmar que se trata efetivamente de arte. A arte desfruta uma proteção especial que nem toda opinião possui, e disso os tribunais já se ocuparam com bastante frequência. A liberdade de opinião está garantida na Constituição, mas não o privilégio de

expressá-la pública e oficialmente. Enquanto a arte dispuser de instituições que proporcionem esse privilégio, ela conservará a sua função na nossa sociedade. Essa sociedade não é tão tolerante quanto diz e não aprova, exceto a arte, nenhuma outra autoridade que possa ter condições de colocar publicamente em discussão temas polêmicos e, sobretudo, tomar ela mesma posição.

Na modalidade da *political correctness* a arte permite, no entanto, apenas a liberdade de um único ponto de vista, isto é, do seu próprio, e a restringe para o espectador a um ato de aprovação cega. Os mecanismos nesse processo são particularmente eficazes, pois unem o objeto da moral com o da arte de modo intimidador, além de utilizar a cultura – que sempre carregou em si a herança liberal do Iluminismo – como arma da política: uma política de interesses de grupos que buscam sua expressão polêmica na arte, na “arte correta” naturalmente.

Com isso é mencionado apenas um aspecto precisamente atual de um espectro abrangente, no qual a “história da cultura norte-americana”, como foi descrita por Gert Raeithel numa obra em vários volumes, revelava a sua própria natureza iniciada com a cultura televisiva, que começou muito antes, evoluiu de um modo diferente e terminou com a contracultura da *women's liberation* [liberação feminina] e da *new age* [nova era]. O próprio objeto da cultura gera a pressão e a resistência que desembocam nas justificações abertas ou clausulares, desde a versão oficial judaica no ambiente acadêmico até a capitulação

diante do ditado do *gender* [gênero] e da *race* [raça]. Nas décadas em que segui a universidade norte-americana de perto, o clima de tolerância e do perfil intelectual se modificou. Atualmente, os museus também estão numa situação difícil, pois, como locais de uma cultura neutra (agora denunciada como *white and male* [branca e masculina]), precisam resolver em si mesmos os conflitos dos grupos individuais.

A cultura ocidental unitária de que se falou durante tanto tempo revela sua problematidade exatamente nesse aspecto. Nos Estados Unidos ou estão em primeiro plano temas diferentes dos europeus ou temas iguais têm um outro significado. Não obstante, em ambos os locais as elites dão a impressão de que lidam com uma arte única que domina o mercado de arte comum. Contudo, essa impressão não se sustenta depois de um exame mais rigoroso, mesmo que a maioria dos conhecedores de arte não queira admitir. A arte está dentro da cultura a que pertence e, ao mesmo tempo, comprometida com um público mais amplo que não deve ser confundido com o mero meio artístico; esse público é extremamente diferente em ambos os hemisférios, da mesma forma que também é diferente o ambiente técnico e social ao qual a arte se refere na América do Norte e na Europa, respectivamente.

Por isso é bastante discutível se a *western art* [arte ocidental] ainda dispõe realmente de uma *imagem* comum de história

da arte. Na verdade, o intercâmbio de artistas entre o Velho e o Novo Mundo faz parte há muito tempo da rotina do meio artístico, mas isso não significa que os artistas tivessem uma imagem comum da história a partir da qual criassem a sua autoconsciência. Talvez a ideia anterior de história da arte tenha desmoronado no exato momento em que os dois hemisférios, com seus modelos contrários de história, decidiram por um cenário coletivo na arte. Com isso, como prova a interação, não foi desencadeada apenas a americanização da arte europeia depois de sua “simbiose” nos anos 40. O processo produziu por algum tempo muito mais a ficção de uma história da arte comum, que vive, porém, da falsificação ou do nivelamento dos processos históricos reais.

Os protagonistas dos dois hemisférios, se permanecermos no âmbito da arte, eram Andy Warhol e Joseph Beuys, cujo antagonismo manifestava um contraste mais profundo. Recordar-se ainda a entrada em cena dos dois artistas (ambos personificam um mito próprio da arte moderna), quando Warhol exibiu em 1980 na Galeria Schellmann und Klüser, de Munique, o retrato de Beuys [fig. 16]. Nessa época haviam se passado apenas alguns anos desde que Beuys tomara imediatamente de assalto o público norte-americano com práticas atávicas de invocação (o episódio do “coiote”) e alcançara a fama de um sacerdote europeu no Museu Guggenheim de Nova York, e cujo culto da natureza inicialmente causou espanto a esse virtuoso da civilização que foi Warhol. É possível que ambos tenham

atribuído a si um perfil teatral, em cujo resplendor sobrepujava o horizonte de suas culturas distintas. Também é possível que tenham estilizado o contraste da realidade técnica dos meios de comunicação no ideal de uma moral orgânica. Contudo, eles ofereceram a visão de uma constelação coletiva, e não somente pessoal, da qual se deixa deduzir o diálogo intercontinental, inclusive em suas ilusões.

O fato de que não se esperou de Beuys nenhum retrato de Warhol deve ser retido na memória. Naquela ocasião todo mundo sabia, como sabe-se hoje, que os retratos não constituíam absolutamente um tema para Beuys. Todos que percorreram aquela exposição podiam se convencer mais uma vez de que Warhol, para dizer de maneira paradoxal, não fazia em absoluto um retrato quando retratava alguém. Bastava apenas o fato de que tinha exposto uma ao lado da outra muitas cabeças de Beuys ou trabalhos com uma ou várias cabeças de Beuys. Como sempre em Warhol, tratava-se de estereótipos transmitidos por meios de comunicação públicos, que veiculavam menos a pessoa do que sua *image* por meio de um *slogan* visual. Justamente nisso ele representava um ideal norte-americano que, tal como sempre se gosta de interpretar, ele menos criticava que estetizava, o que o tornava artisticamente criativo com uma inocência que, por volta de 1960, quando ele começou, era completamente incompreensível na Europa.

Pode-se discutir longamente sobre o tema Estados Unidos, mas talvez não compense empregar nele tanto tempo, pois o

assunto história da arte foi substituído entretanto por outros temas que são importantes na atualidade. Se hoje a arte refere-se em geral à história, é cada vez menos à assim chamada história da arte e cada vez mais à história de um grupo ou de uma convicção que mais uma vez procura o espelho da arte. Não se poderia confirmar de maneira melhor que a velha história da arte foi sempre o local de uma identidade cultural e que por isso é vigorosa apenas enquanto essa tradição ainda estiver viva na consciência da maioria. Trata-se de uma bem-sucedida manobra de ilusionismo quando a arte apela para uma convicção política ou social emprestada de grupos isolados, a fim de se estabelecer outra vez como *medium* da identidade. Se ela pedisse a palavra em seu próprio nome, isso aconteceria apenas na discussão com os meios de comunicação imagéticos do cotidiano. Mas esse é um outro assunto (cf. p. 131).

EUROPA: OCIDENTE E ORIENTE NA DIVISÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

A história da *western art*, cuja unidade está se dissolvendo, possuiu durante algum tempo um perfil comum diante da contraimagem da arte da Europa Oriental, que se desenvolvia comodamente nesse contraste. Uma cultura vivia às custas da outra, ou talvez com a ajuda dela. Com o término dessa postura de hostilidade tornou-se difícil para ambas as culturas sobreviver na autorreferência anterior. A arte delas estava inserida numa tradição histórica em que eram incompatíveis entre si. Por isso, a abertura das fronteiras que surgiu com a “mudança” desencadeou reações históricas no Ocidente quando a oposição precisou ser justificada no objeto e não na fronteira. Há quem se considere, ao ser arrastado pela corrente irresistível que o mercado de arte da Europa Ocidental exerce sobre a Europa Oriental, autorizado pela antiga convicção de que uma arte merecedora desse nome só tenha existido no Ocidente.

Na maior parte do século xx, a Europa Ocidental e a Oriental não possuíram nenhuma história da arte que pudessem compartilhar entre si ou à qual pudessem se referir conjunta-

mente. A modernidade interrompida em países como a Rússia, cuja vanguarda deu o que falar por algum tempo mesmo no Ocidente, reforçava o equívoco de que a modernidade ocorrera apenas no Ocidente, como se ela não tivesse sido sempre reprimida no Leste, onde, aliás, o transcurso do tempo foi em geral totalmente diferente para cada um dos países da Europa Oriental. Nessa região, a modernidade passava a pertencer muito rapidamente a uma *cultura não oficial* e, por isso, era privada ao mesmo tempo, como um movimento de segundo plano, das instituições correspondentes e também da opinião pública. A perda da arte moderna provocava, na verdade, um trauma nesses países que haviam encontrado pela primeira vez a integração completa com a cultura europeia (e com a história da arte) por meio da modernidade, uma vez que a arte local, quando tinha alcançado importância, parecia ter sido durante esse tempo apenas um produto da colonização ocidental. Não sabemos de modo algum (com “nós” quero dizer o saber ocidental padrão) quanto estandardizamos a Europa Oriental a partir de uma imagem europeia ocidental da história, na qual também a arte antiga é inteiramente ocidental e há apenas uma única história da arte, da qual está excluída a Europa Oriental.

Na República Federal Alemã, o olhar permaneceu particularmente distante do Leste, visto que era obstruído pela existência exasperante da vizinha República Democrática Alemã.

A cultura da RDA não era efetivamente uma testemunha da Europa Oriental, mesmo que à força se confessasse fiel à unidade cultural do Leste: a realidade, no entanto, afastava-se muitas vezes do programa oficial de autoexposição. Por muito tempo pareceu que os dois Estados alemães não partilhavam mais sequer de uma história comum, antes que irrompesse a concorrência ideológica pelo verdadeiro direito de herança sobre essa tradição. Desde então as duas culturas alemãs encenaram a rivalidade entre Europa Ocidental e Oriental como um drama alemão, no qual havia inimigos, heróis e vítimas, e todos que ultrapassavam a fronteira eram prontamente qualificados como traidores. Um lado renunciou de bom grado ao outro lado a sua parte no mundo e não havia lugar para detalhes nesse julgamento universal.

Saliento mais uma vez que não considero o tema da arte alemã-alemã (*deutsch-deutschen Kunst*), esboçado por mim há pouco tempo no ensaio “Die Deutschen und ihre Kunst” [Os alemães e sua arte], um tema do tipo Ocidente-Oriente, embora não se possa contestar a semelhança. Tomo-o, ao contrário, como uma possibilidade de exercitar mais de perto um grande diálogo em escala reduzida e, lamentando que no momento ninguém ainda esteja pronto para isso, excetuando-se alguns críticos conhecidos, que com tal argumento reclamam somente seus interesses particulares. No catálogo de uma exposição realizada em 1993 na Haus der Kunst de Munique, intitulada *Widerstand* [Resistência], fiz a proposta (certamente

utópica) de exibir um dia a arte alemã-alemã uma ao lado e contra a outra, a fim de construir uma posição crítica e pôr fim ao mero recalque. Não se pode anular a arte da antiga RDA, assim como tampouco é possível simplesmente incorporá-la de súbito. É evidente que de ambos os lados se encontram resistências a esse tema, ainda que a exposição de Munique ocultasse precisamente tal resistência. Isso se explica ainda pela ideia de que por trás da resistência esconde-se o tema da “arte europeia oriental”, que exige de nós ainda muito mais coragem e conhecimento.

Desde a abertura da fronteira tomamos consciência de quanto conhecimento nos falta para lidar com a assim chamada arte europeia oriental. Somente a partir de 1988 ela se tornou tema de colóquios científicos em Colônia e Aachen, provocando a polêmica atual em torno da atividade colecionadora de Peter Ludwig, que ao acolher a arte da Europa Oriental havia rompido o tabu. Artistas e escritores russos, como Iliá Kabakov e Boris Groys, vivem no Ocidente e estimulam aqui uma discussão artística em que a curiosidade por outros juízos e tradições já estava quase extinta. No entanto, os húngaros que vieram para o Ocidente depois de 1956 e os tchecoslovacos que deixaram sua terra natal a partir de 1968 estão há muito tempo integrados à cultura ocidental, à qual se juntaram com uma convicção que superou as expectativas ocidentais.

A complexidade das questões suscitadas pela cultura dos países do antigo bloco oriental pode ser elucidada pelo exemplo dos húngaros, que insistem, com certa razão, em fazer parte de uma cultura europeia (ocidental), posto que ela é determinada pela tradição latina e católica, da qual foram apartados a partir de 1948. Só agora eles têm novamente a possibilidade de analisar as continuidades e as rupturas em sua própria modernidade, que tinham ficado à mercê da amnésia oficial. A sua brilhante vanguarda, que se destacou nos anos revolucionários de 1918-19, só desempenhava um papel na história da modernidade quando seus representantes iam para o Ocidente, os outros são descobertos apenas agora. Após 1945, quis-se realizar finalmente a “revolução adiada” na cultura húngara e se fundou, como movimento coletivo dos artistas de vanguarda, a chamada Escola Europeia, mas que já em 1948 foi novamente reprimida pela doutrina artística stalinista.

Após o vigésimo Congresso do Partido Soviético, a desestalinização conseguiu alterar a cultura monolítica já oito anos depois, embora simultaneamente tenha dissolvido a revolta popular húngara no mesmo ano de 1956, brutalmente sufocada pelos soviets. Somente no final dos anos 60 o cenário cultural alternativo adquiriu uma influência semelhante àquela que, paradoxalmente, possuía oficialmente havia muito tempo na RDA, justamente a da arte patrocinada. A partir do momento em que as peças esquecidas da herança de uma modernidade não oficial vêm novamente à luz, elas são festejadas ruidosamente

em exposições como aquela ocorrida em 1991 no Museu Ludwig de Budapeste. Hoje o problema da cultura stalinista é analisado com uma franqueza sem floreios, como demonstra uma nova coletânea publicada em Budapeste, pois o stalinismo (por maior que tenha sido a sua porção húngara) é considerado como importação estrangeira. Em compensação, a discussão da modernidade internacional na Hungria toca em aspectos sensíveis, despertando em alguns o desejo de reabilitar a contribuição húngara, ao passo que em outros provoca o receio de uma nova derrota ou de um nivelamento da cultura nacional. Aqui na Alemanha nós esquecemos muito facilmente que o stalinismo também formou uma cultura internacional, e o seu fim libera nesses países novamente sentimentos nacionais há muito reprimidos.

A cultura ocidental, que pode reservar para si o valor ideal da liberdade e o valor material do capital, parece tornar-se hoje a herdeira universal da história que simplesmente engole a outra cultura, a qual se encontra prejudicada de muitas maneiras. Mas pode-se ou deve-se exportar a arte ocidental para a Europa Oriental do mesmo modo como se exporta o marco ocidental, comprando desse modo o país e os homens no Leste? Antes da abertura das fronteiras começou-se já a comprar indiscriminadamente os dissidentes artísticos da União Soviética, aumentando com isso espetacularmente o mercado de arte ocidental.

Após a abertura criou-se um forte vendaval que trouxe êxito financeiro para todos os artistas da Europa Oriental, mas que também os tornou sem importância no plano não material.

A atração da cultura ocidental no Leste, onde se ficou tanto tempo separado dela, ainda no presente é irresistível. Em todo caso, por presente entende-se o momento até o qual se travou conhecimento com ela e se constatou então quão pouco é possível atender plenamente às extraordinárias expectativas. O que pode ela ainda oferecer de especial, uma vez que nesse meio tempo proporciona (quase) tudo? Em primeiro lugar, os meios de comunicação de massa fascina as pessoas na Rússia com propagandas de mercadorias que simplesmente ainda não existem lá. Prometem (como é a função da propaganda) mais do que podem cumprir. Por outro lado, a arte promete um sucesso para o qual não há nenhum mercado. Isso se evidencia pelo fato de que ela sempre viveu apenas de seu mercado ocidental. Também os artistas da Europa Oriental encontram agora seu lugar nesse mercado, caso estejam dispostos a trabalhar para isso e expor suas obras, por exemplo, na Greene Street de Nova York. Cultura e mercado são indiscerníveis nesse processo, tanto que ambos são ilimitadamente assimiláveis e permitem que tudo seja indiscriminadamente válido.

O tema não se esgota ainda com tal julgamento, mas convida, ao contrário, a uma comparação nunca antes empreendida entre as duas culturas – a uma comparação na qual poderemos (ou teremos de) conhecer melhor também a nossa

própria cultura. Os artistas russos deparam com um público diferente no Ocidente, como explicou Iliá Kabakov numa entrevista publicada recentemente [1994]; um público que avalia a arte com olhos profissionais obriga os artistas a novas estratégias, caso ainda queiram ser compreendidos. Eles criavam outrora na Rússia uma arte “informe e não alienada”, que “não era separada da vida”. Agora fazem nela também uma arte que tem de ser “profissional”, uma vez que é “paga, exposta e institucionalizada”.

Está ligada a isso também uma mudança de papéis. Antigamente, a criação artística era para os artistas russos uma “necessidade vital, mas não uma atividade profissional”. Hoje os papéis estão invertidos e a arte perdeu o seu “lugar na vida”, na mesma medida em que obtém sua autonomia em relação aos especialistas. Dessa forma, os artistas perdem o público leigo da Europa Oriental, que sempre vislumbrou na arte a aventura da liberdade, e conquistam o público ocidental de galeristas e colecionadores que em geral frequenta a Feira de Arte de Colônia. Talvez eles também busquem no Ocidente exatamente aquele público leigo frequentemente esquecido por seus colegas ocidentais. Não obstante, muitos se sentem bem recebidos naquele “paraíso” ocidental, por cujas consagrações haviam tão longamente ansiado “no inferno soviético”. Não é porém no Ocidente e sim apenas no cenário artístico ocidental que encontram uma nova pátria, ao passo que outros russos se sentem nesse paraíso como num exílio.

Uma palhaçada séria representam particularmente os dois russos “dadaístas” Vitali Komar e Aleksandr Melamid, antípodas dos gêmeos ocidentais Gilbert e George, desde que imigraram em 1977 e, após um ano em Israel, encontraram seu novo endereço em Nova York. Já no início dos anos 80 distinguiram-se com pinturas pseudomaneiristas em que exibem um fantasma da unidade artística Ocidente-Oriente de um modo embaraçosamente feliz. Agora pintam quadros nos Estados Unidos onde, conforme uma pesquisa de opinião, todos os estereótipos do cidadão comum americano são considerados, fiéis à seguinte divisa: essa pintura representa, na escolha de seus motivos e de suas cores, o gosto de oitenta por cento dos americanos. Essas operações artísticas subversivas se alimentam de uma peregrinação cultural entre Ocidente e Oriente que hoje não é mais nenhuma raridade.

Toda comparação com o Ocidente, não importando como seja feita, revela na Europa Oriental uma arte em outro estágio de desenvolvimento e com uma função social diferente, portanto duas condições básicas diferentes, resultantes da longa distância em relação à modernidade ocidental. Ali onde a crise permanente da modernidade não aconteceu, a arte continuou, por assim dizer, em situação de inocência, ainda mais que podia facilmente ser justificada como resistência à arte oficial. Todos no Leste sabiam o que é arte, bem entendido: arte correta

e falsa, oficial e alternativa, mas sem dúvida arte, com uma evidência inquestionável, de uma maneira que há muito tempo está perdida no Ocidente. A arte progressiva, que estava cortada de todo efeito público, torna-se agora tão oficial quanto foi anteriormente a arte estatal, transformando-se todavia em arte mercadológica, cujos mecanismos representam, por assim dizer, o prolongamento do mercado de arte ocidental, na medida em que falta ainda um mercado de arte russo comparável.

No entanto, a cultura ocidental não pode propagar-se facilmente nos novos espaços sem ser confrontada com questões às quais, por ora, ainda não é capaz de oferecer respostas. Aquela identidade ocidental, desenvolvida aos poucos na luta permanente pela modernidade, não sobreviverá ileso depois que a cultura ocidental perdeu sua imagem de inimiga. Sobretudo, não tem direito intrínseco algum de representar uma cultura unificada do Ocidente e da Europa Oriental, para cuja regência teria sido eleita pela lógica da história. As diferenças entre Ocidente e Europa Oriental não podem ser suprimidas sem que surjam novos contrastes e outros processos delimitadores, os quais alterarão também o Ocidente. A hora da verdade se anuncia.

Não obstante, o projeto ocidental para lidar com essa situação é muitas vezes simplesmente assombroso. Em Dresden, a tarefa de organizar uma sala de exposição que devesse representar “a arte internacional deste século” foi confiada ao artista norte-americano Frank Stella, na esperança de criar com isso um sinal do “início de uma nova era”. A coleção desse

lugar deve ser composta a partir de fundações privadas nas quais os mecenas do Ocidente depositam os seus bens artísticos pessoais. Nas proximidades do barroco de Dresden, o neobarroco fictício do prédio do museu (seu pavilhão compõe com o jardim um conjunto solene) busca a integração com a tradição do local, enquanto o museu em si busca a adesão ao projeto da arte ocidental internacional, cuja presença é agora apressadamente recuperada.

No contra-ataque a essas ações precipitadas, que precisam anular uma história (da arte) indesejada, opõe-se a toda tentativa de enfim discutir a arte da antiga RDA uma resistência alimentada pelo receio de reconhecer a RDA mesmo que tardiamente. Por trás disso está evidentemente a recusa de ter de corrigir mais uma vez a forma acabada do cânone da arte alemã ocidental. Aqui se está disposto antes a ocupar-se diretamente com a Europa Oriental, onde nenhum sentimento alemão está em jogo. Sobre esse tema pode-se visitar a tão mencionada Haus Europa, onde se reflete mais generosamente sobre os alemães. Mas também aqui se continua inevitavelmente preso a um longo raciocínio ensaiado. Uma exposição minuciosamente elaborada, realizada sob o título de *Europa-Europa* em 1994 na Kunsthalle de Bonn, apresentou ao visitante admirado a imagem imaculada de uma vanguarda europeia oriental segundo o gosto ocidental. Naturalmente faltou o grosso da produção artística oriental deste século, pela qual essa imagem teria sido prejudicada. Em compensação, foram aceitos imedia-

tamente nesse grupo todos os artistas de vanguarda dos países da Europa Oriental que passaram suas vidas no ocidente e há muito tempo pertencem à história da arte ocidental. Somente do ponto de vista do curador polonês pode-se compreender o argumento de que a Europa Oriental decerto faz parte da Europa – segundo o qual naturalmente a Europa, para tornar-se acessível ao público ocidental, é aferida segundo o seu próprio perfil ocidental.

Há no entanto exceções, quando muito esporadicamente os museus são transformados em local de reflexão crítica, questionando-se neles sobre a possibilidade de achar algum equilíbrio e algum encontro entre as duas culturas – a vitoriosa Europa Ocidental e a derrotada Oriental. Em 1991, Wim Beeren convidou ao Museu Stedelijk, de Amsterdã, treze artistas da Europa Oriental e Ocidental, bem entendido segundo os limites ampliados da velha Europa, para formar ali um espaço e entoar as suas “canções de viajantes” totalmente pessoais, com as quais se encontram na peregrinação entre as duas culturas. *Wanderlieder* [Canções de viajantes] era o título da exposição, porém apenas os pintores romenos, poloneses e tchecoslovacos viajaram, enquanto os artistas ocidentais se apresentaram conscientemente, sem nenhuma hesitação, em seu antigo papel. Eles entregavam também instalações que depois podiam ser logo desmontadas, ao passo que os artistas do Leste pintavam as

paredes emprestadas somente por um breve período, no que se revela ainda mais a inexperiência deles com o mercado de arte. O romeno Jon Grigorescu, que realizou uma grande pintura mural trabalhando numa escada [fig. 17], esquivou-se de toda inocência narrativa ao unir fragmentos de sua lembrança pessoal a clichês da iconografia cristã e símbolos da história romena num monólogo estranhamente paralisado e interrompido, em que apenas a escolha da palavra, ou seja, a linguagem metafórica concreta, dava impressão de estranheza e de ser antiquado aos olhos ocidentais. Raramente havia ocasião para comparações, pois os produtos não permitiam: de qualquer modo nenhuma comparação que fosse evidente para o especialista ocidental em arte. Ele podia, para manter a sua superioridade, apenas rir da arte europeia oriental. Mas apenas por ora.

O tema *Ocidente e Europa Oriental* é um tema europeu que, assim parece, substituiu gradualmente o tema anterior da *western art* e, por outro lado, ainda não encontrou lugar no tema da *arte universal*. A Europa, porém, perdeu de vista sua própria história e se extasiou durante muito tempo, em sua metade ocidental, com o sonho de purificação do Ocidente ideal, no qual a Europa Oriental estava totalmente fora de foco. O tema Europa sugeriu também aos organizadores da exposição *Wanderlieder* a reprodução de um texto de Heiner Müller, publicado em Berlim em 1990, como uma entrevista com Frank M. Raddatz sob o título “Zur Lage der Nation” [Rumo à condição de nação]. Nele o autor questiona se existe, “afinal, de um

ponto de vista histórico, uma Europa”. Ele se reporta ao diretor Krzysztof Zanussi, que como muitos outros antes dele falou de “duas espécies de Europa”: uma influenciada por Bizâncio e a outra por Roma. E Müller acrescenta: “Este é um pressuposto importante para qualquer reflexão sobre a Europa, e muitos mal-entendidos entre Ocidente e Europa Oriental resultam da falta de conhecimento sobre esse fato histórico”. A pergunta acerca do que deve ser a Europa está hoje completamente aberta, mas já está decidido que a Europa, no seu novo traçado de fronteiras, não poderá evitar por muito mais tempo o tema Ocidente e Europa Oriental, o qual também deveria ser o tema de uma história da arte *de duas vozes* ainda não escrita.

ARTE UNIVERSAL E MINORIAS: UMA NOVA GEOGRAFIA DA HISTÓRIA DA ARTE

A metáfora da imagem e do quadro com a qual a história da arte, como lugar de identidade, se deixa circunscrever é apropriada também para compreender problemas que hoje desempenham um papel importante dentro dessa temática. A chamada arte universal não se ajusta a esse quadro que foi inventado para determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada apenas a uma cultura que possuiu uma história comum. Por outro lado, as minorias que pedem a palavra no interior de uma mesma cultura não se sentem representadas corretamente em sua própria cultura, a qual não é mais percebida por elas no interior de uma história comum. Por isso ganha importância crescente nos Estados Unidos a *political correctness*, como grito de guerra das minorias ou daqueles que se consideram como tal. A conexão entre cultura e história, assim como a compreensão da história da arte como imagem da própria cultura, torna-se evidente tão logo esteja em jogo o consenso e o dissenso. Houve um tempo em que o dissenso partia da vanguarda artística que atacava a cultura e, com isso, assus-

tava a burguesia cultivada. Desse ataque aos quadros originou-se a modernidade. Hoje o dissenso surge muito mais do próprio público da arte, que exige do artista o reconhecimento das reivindicações dos diversos grupos e espera dos historiadores que reescrevam a história. A imagem oficial da cultura herdada torna-se cada vez menos aceita quanto mais os grupos da sociedade atual não a reconhecem como sua própria cultura.

A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada. Mas essa bela imagem provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram mais representados por ela. O protesto veio primeiro dos Estados Unidos, que nesse ínterim dominaram o cenário artístico. Muito tempo se passou desde que se podia ver no Museu de Arte Moderna de Nova York uma “exibição de história da arte” dividida paritariamente nas salas de exposição entre a arte europeia antes de 1945 e a arte norte-americana após 1945. Passou-se ainda mais tempo desde que Alfred H. Barr Jr. escreveu, nos anos 30, aqueles catálogos lendários do seu museu, nos quais diagramas panorâmicos representavam a história da arte moderna de 1890 até 1935 [fig. 8]. Tratava-se naturalmente de uma história da arte europeia, que detinha aqui o monopólio e que foi descrita cronologicamente segundo o esquema das descobertas e invenções das ciências naturais.

Desde então não somente foi reescrita a arte norte-americana anterior a 1945, mas surgiu como tema novo também a arte

das minorias e sobretudo a arte das mulheres. Uma história “desprezada” lançava a acusação de que a história oficial da arte teria sido simplesmente “inventada” e reivindicava para si a “revisão” dessa história. Na Europa, onde a sociedade multicultural apenas começa a surgir, ainda não chegamos tão longe. Mas o feminismo já reclama aqui a sua participação numa imagem da história da arte em que se quer reconhecer a própria identidade. Em todo lugar onde se descobre arte feminina, a história da arte é rapidamente ampliada ou reescrita de modo a finalmente atribuir a esse tema suficiente importância. Nos Estados Unidos são agora também os interesses regionais que forçam a uma revisão da história da arte: o oeste ou noroeste americano; são esses os novos temas das exposições de arte e já se mostra que os artistas colaboram com afinco na invenção de tradições regionais. De resto, a disputa em torno da “verdadeira” história da arte é decidida em todas as exposições em que devemos “descobrir” o que não encontramos nas histórias da arte escritas. São exposições promovidas por grupos sociais particulares ou que reagem a eles, isto é, especulam sobre esse público.

Também a assim chamada história da arte universal, na qual todos os continentes e culturas estão representados, reclama agora seus direitos, os quais, por mais legítimos que sejam, apenas contribuirão para a dissolução da história da arte segundo o velho estilo. Uma cultura universal, tal como, por exemplo, é defendida pela Unesco, requer uma apresentação homogênea em que a defesa da arte se faz necessária.

Mas presta-se a isso ainda a variante daquela história da arte desenvolvida somente segundo o modelo europeu? Ela não é mera narração de fatos que pudesse ser transferida sem problemas para outra cultura em que ainda falta uma narrativa semelhante. Formou-se, antes, no interior de uma tradição intelectual própria, na qual desempenhava tarefas exatamente circunscritas e transmitia a própria cultura como lugar de identidade. Fazia parte disso aquele ciclo histórico que, na Europa, compreende o período da Antiguidade até a modernidade e constitui o espaço cultural em que a arte sempre recorre aos seus próprios modelos. Vista desse modo, a Europa é o lugar em que transcorreu o ciclo de uma história particular. No curso dessa história surgiram todas as autointerpretações que, por sua vez, fizeram a história. Onde falta semelhante tradição, não é possível simplesmente inventar uma história da arte de estilo europeu, procedendo-se de maneira análoga e na esperança de que surja algo semelhante.

Boris Groys, na sequência do estruturalismo francês, fala de um “arquivo cultural”, que ele diferencia do “espaço profano”. Todas as inovações – afirma a sua tese – surgem fora desse arquivo ou em contradição com os valores representados nele, embora adquiram seu significado pleno somente quando são ali acolhidas e integradas assim na “memória cultural” que é garantida pela sociedade. A crítica cultural parte daqueles grupos

que sentiam falta de sua “representação cultural nos arquivos estabelecidos”. A imagem da história da arte da qual falo aqui é justamente esse “arquivo cultural” em que os acontecimentos da arte, classificados segundo a sua significação, formam elementos daquela construção que chamamos a história da arte.

Mas o quadro em que a cultura é lembrada não é tão sólido e imutável como pode parecer nesse esquema. O arquivo não pode ser ilimitadamente receptivo sem alterar radicalmente a si mesmo, em sua existência e significação. Quanto mais e mais rápido absorve algo novo, tanto menos pode garantir a hierarquia sob a antiga existência, questionada não somente pela abrangência, mas também pela peculiaridade de cada novidade. A proteção diante do novo consistia numa resistência coerente, visto que só admitia o novo quando sua categoria correspondia à antiga ordem de valores no arquivo. O mecanismo de inovação constante ainda não assegura a conservação da memória cultural. A expansão do arquivo para a memória de todas as culturas do mundo não pode ser isenta de consequências. As reações contrárias já são experimentadas hoje no mundo das nações: as antigas comunidades se decompõem em portadoras de imagens da história compreendidas estreitamente e em culturas étnicas, com as quais grupos ou regiões isolados querem identificar-se.

Entramos aqui em questões que fazem parte de um contexto mais amplo. Numa civilização planetária, o projeto ocidental de modernização tecnológica do mundo tornou-se uma ameaça à diversidade cultural. Ele produz muito facilmente o

mal-entendido de que a modernidade ocidental incluiria também a consagração de uma cultura mundial, tal como outrora os missionários quiseram disseminar o cristianismo em todo o mundo. “Específico do Ocidente é a retórica do universalismo”, que não conhece “nenhuma diferença entre proximidade e distância”, pois é “incondicionada e abstrata”, como expõe Hans Magnus Enzensberger em seu excelente ensaio “Aussichten auf den Bürgerkrieg” [*Guerra civil*] sobre o tema dos direitos humanos universais. Da perspectiva ocidental, todos os conflitos aparecem como “crises de adaptação. A modernização global é pensada como um processo linear e inexorável”. A chamada arte universal, podemos então acrescentar, oferece nesse processo a compensação folclórica, visto que de modo algum pode proporcionar seriamente uma contrapartida ao modelo ocidental e visto que apresenta a cultura do Terceiro Mundo apenas na condição de um reservatório.

Em seu livro *Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas* [História da cultura e da modernidade na América Latina], de 1992, Constantin von Barloewen chama a atenção para o desenvolvimento equivocado que, em suma, consiste no fato de que as nações são respeitadas mas as culturas desprezadas quando se planeja uma modernidade mundial. Esse desenvolvimento equivocado é incentivado pela circunstância de que a modernização vem sempre acompanhada da importação de mídias ocidentais, que não se restringem às informações sobre o mundo ocidental, mas produzem a *fata morgana* de uma

proximidade com o Ocidente e de sua disponibilidade, que inclui também a cultura ocidental. No fundo trata-se de uma colonização com outros meios e ela oferece no cenário artístico apenas a seguinte escolha: *take it or leave it* [pegue-o ou deixe-o]. Aí também são permitidas especificamente “propostas étnicas” nas mídias imagéticas, pois proporcionam para o Ocidente antes de tudo um alibi desejado.

O cortejo triunfal das mídias no mundo transforma todo acontecimento cultural num acontecimento das mídias, como se ele fosse criado para as mídias e nas mídias. As culturas particulares fornecem nisso o conteúdo da memória, que fica à disposição em todo o globo assim que é armazenado na memória do computador e disseminado mundialmente pelas mídias. A cultura universal, cuja riqueza, aliás, não foi produzida por ela mesma, celebra sua própria onipotência, pois, aparentemente, possui tudo do que possa lembrar-se e não precisa, por isso, lembrar-se de mais nada. Por conseguinte, a cultura universal é propriamente um fantasma das mídias, as quais prometem a todos, para além das barreiras da origem e da posse, uma participação igual na cultura. A *arte universal*, uma vez independente das barreiras linguísticas, é o símbolo de uma nova unidade mundial, embora ofereça apenas a matéria bruta para uma nova cultura midiática, que por sua vez é controlada pelos Estados Unidos e pela Europa. As dúvidas sobre a sua existência começam quando a procura-

mos numa história da arte universal que, como modelo comum de lembrança, não existe nem pode existir. O assim chamado museu imaginário em que André Malraux queria reunir a arte universal depois da Segunda Guerra Mundial – em textos e fotografias de um livro, bem entendido – era uma ideia europeia com um sentido europeu.

Tanto a cultura literária como a cultura científica, nas quais os projetos de história da arte sempre tiveram seu lugar, são substituídas atualmente por uma cultura midiática em que vigoram outros padrões. O turismo mundial aplainou, à sua maneira, os caminhos nos quais se crê compreender o que se pode visitar. A presença do mundo que é sugerida nas mídias, mas que é apenas uma presença midiática, produz a impressão de que nós também estaríamos de posse da arte universal. Essa arte está sendo reunida nos Estados Unidos e na Europa há muito tempo e tornou-se um tema da cultura ocidental, sem ser um tema das outras culturas. Fora do mundo ocidental, o interesse pela própria cultura é tanto maior quanto mais se tiver a impressão de ter sido roubado pelos norte-americanos e pelos europeus quando se lhes cedia involuntariamente, no período colonial, a própria arte.

A arte universal, que pertence a todos e a ninguém, não institui nenhuma identidade, pois esta nasce apenas do sentimento de pertencimento e de origem comum. Quem antigamente dirigisse o olhar para a arte do mundo, fazia-o a fim de encontrar um outro mundo e vivenciar uma arte distante.

Por isso, os chamados primitivistas estiveram muito em voga quando predominava o desalento cultural e a história da própria arte parecia esgotada. Mas essa saída tornou-se imediatamente, e não poderia ser diferente, um evento justamente dessa história da arte. O chamado primitivismo é um componente inseparável da história da arte ocidental, tal como confirmou, de maneira secretamente tendenciosa, a grande exposição de William Rubin de 1984, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Mas o que vale para o primitivismo não vale de modo algum para os “primitivos”, os quais buscamos precisamente fora de toda (e mais ainda da nossa própria) história da arte. Nós os utilizamos como contraimagem da nossa cultura, como está no título *Bild und Gegenbild* [Imagem e contraimagem] do livro de Karla Bilang sobre “O original na arte do século XX”.

O tema étnico que nisso guia o olhar também obstruiu esse mesmo olhar durante muito tempo, como explicou Clifford Geertz em seu livro *Die künstlichen Wilden* [Os selvagens artificiais]. Fazia parte também da contraimagem o princípio de fé de que as culturas tribais, para mencionar apenas um exemplo, teriam vivido sem história. A história que lá encontrávamos assemelhava-se tão pouco à nossa concepção de história que ela era compreendida, segundo a contraimagem, como componente de uma existência mítica em que o tempo estava paralisado. As objeções são óbvias, visto que a história não vive apenas da dinâmica de uma mudança que comanda o processo de modernização tecnológica, mas também pode

ser experimentada numa visão retrospectiva dos modelos e das tradições. O que chamava atenção, contudo, era a falta de uma forma temporal datável, que caracterizava de maneira tão impressionante os ídolos “primitivos” e fazia parecer extravagante qualquer ideia de uma história da arte dos “primitivos”. Desde que a pesquisa arqueológica começou a fazer progressos, o “continente negro” também reclama seu direito à história da própria arte, como anuncia um livro do belga Jan Vansina, publicado em 1984 sob o título *Art History in Africa* [História da arte na África]. Se tais processos se multiplicarem e tiverem de ser levados em consideração pela nossa cultura científica, então estaremos a caminho de uma época em que a história da arte terá outra fisionomia e outro sentido.

Naturalmente, na arte universal não temos a ver apenas com os “primitivos”, mas também com outras civilizações avançadas, nas quais porém a história da arte, se possui em geral uma tradição, não tem o sentido que associamos a ela após um longo estudo. Basta olhar para a China para reconhecer a alteridade de uma tradição não europeia de história da arte. Para além de todas as culturas superiores, inclusive a nossa, existe por fim a cultura imagética da pré-história da *Frühzeit des Mensche* [Aurora da humanidade], como diz o título alemão de um livro de Denis Vialou. Mas agora ela resiste mais ainda, por motivos evidentes, a todas as tentativas perspicazes (inclusive a da *Teoria estética*, de Theodor W. Adorno) de integrá-la a uma história da arte. A questão da arte e do fenômeno estético pre-

sente no conceito atual sempre foi colocada aqui de maneira equivocada. Nossos métodos de lidar com arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. Assim a chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte.

Dito de outro modo, numa cultura tribal – sim, ousa dizê-lo – não existe *arte*, mas não porque ali as imagens não tenham forma artística. Elas apenas não surgiram com a intenção de ser arte, mas serviram à religião ou a rituais sociais, o que talvez é mais significativo do que fazer arte em nosso sentido. O tema torna-se embaraçoso ali onde sempre se buscou expor a *arte universal* e não se podia evitar essa variante. Assim, a grande exposição organizada, em 1989, no Centro Pompidou e no La Villette revelava a grande desorientação na abordagem do fenômeno arte universal, hoje já metodologicamente resolvido. O título *Magiciens de la terre* evitava o conceito de arte, mas naturalmente a ideia de arte era a ideia mestra para expor os “mágicos da terra” num museu de arte – o que é completamente diferente de exibir a arte universal na televisão, assim como o mundo como tal. Pode-se facilmente falar sem refletir da *global village* [aldeia global], mas o mundo parece diferente quando se é obrigado a manifestar uma tomada de posição numa exposição: a *global village* é mais um fantasma do *global medium* [meio global].

Pode-se perguntar seriamente onde está o *continuum* entre uma obra do minimalista Richard Long, *Mud Circle* [Círculo de lama], e um produto ritualístico dos yuendumu (grupo de

aborígenes australianos), que podiam ser vistos lado a lado na exposição [fig. 18]. Sem dúvida, o olhar poderia satisfazer-se com analogias formais que facilmente se deixam mistificar com antropologia histórica ou numa visão abstrata das formas. No entanto seria preciso admitir, se se fosse sincero, que assim como não se pode separar Richard Long da história da arte ocidental, tampouco se pode classificar os aborígenes dentro dessa história. Essa aporia, que alguns saúdam com alegria, foi encoberta pela prática de vincular na exposição toda obra ao nome do artista, à procedência, assim como à data, como se essas indicações, por mais correntes e necessárias que fossem no cenário artístico ocidental, tivessem afinal uma importância para muitos dos produtos da arte universal. Porém, no caso dos aborígenes, não apenas a suposta analogia mas também o contraste real atraíam o visitante para uma armadilha; agora eles produzem para um mercado de arte ocidental, que sabem que aprecia a “arte de aborígenes” – porque já está saturado de seus próprios produtos.

A par disso a arte universal produz também, em extensão crescente, o argumento transcultural, quando os artistas não ocidentais se exprimem nas mídias e gêneros artísticos ocidentais, nos quais levam adiante as tradições locais e simultaneamente tomam posição diante da cultura ocidental por meio do diálogo, sim, mesmo comentando-a criticamente. É possível que surjam aí obras e ideias de obras extraordinárias, mas não são mérito da cultura ocidental e somente poderão desempe-

nhar um papel nela se a arte ocidental estiver em condições de reagir criativamente. Contudo, o clichê do “outro” é antes de tudo um impedimento para tomar conhecimento do outro. Assim Eleonor Heartney, que em 1989 comentava a exposição de Paris no número de julho da *Art in America*, faz um balanço crítico ao dizer que o tema *the other* [o outro], tal como foi solenemente apresentado nessa oportunidade, pode ser aceito, em sua variante da moda, “no panteão dos mitos dominantes da arte do século xx”.

Um caso especial na arte universal de hoje é uma manifestação multicultural no cenário artístico contemporâneo, que fez uma aliança com a cultura midiática. Aqui aparecem artistas de todos os continentes, aos quais a técnica onipresente da internet permite produzir independentemente de lugar e tempo e participar do cenário artístico em todo lugar e a qualquer hora. Sua principal testemunha é o artista de origem coreana Nam June Paik, que entrou para a história da arte ocidental como o “pai da videoarte”, na qual será lembrado por muito tempo, ao lado de John Cage, a partir de uma fotografia histórica do grupo. Mas Paik trouxe, de uma maneira muito pessoal, sua própria cultura para o cenário artístico ocidental e, não obstante, só nela encontrou o lugar onde se tornou artista. Assim, ele é menos uma testemunha da vitória da arte universal do que um célebre artista marginal do cenário

artístico ocidental, que certamente o festeja da maneira mais espontânea naquilo que menos o compreende. O ex-principal protagonista do grupo Fluxus, que esconde com prazer seu silêncio sob o ruído de uma miscelânea de imagens, sempre se distinguiu, por outro lado, com ideias de origem não ocidental, mas que pareciam aceitáveis devido às suas formas ocidentais de expressão. No verão de 1993, Paik tematizou a própria migração cultural na Bienal de Veneza, no espaço do pavilhão da Alemanha, ao repetir a viagem de Marco Polo num jogo livre de mídias [fig. 21], e no outono do mesmo ano na Galeria Watari-Um em Tóquio apresentou em sentido contrário, por assim dizer, o *Eurasian Way* [fig. 22] como um fluxo de lembranças constituído de imagens e de acessórios.

As revisões na imagem da cultura, que em muitas sociedades estão na ordem do dia, são hoje mais contraditórias do que podem parecer à primeira vista. A cultura ocidental, que se julgou demasiadamente capaz de representar todas as culturas étnicas, na medida em que as pesquisava e reunia, anuncia hoje o futuro de uma cultura universal da qual ela naturalmente reivindica a condução. As culturas étnicas do Terceiro Mundo, por outro lado, retiram-se para sua própria história a fim de salvaguardar um lugar de identidade e, com isso, por um mal-entendido didático, causam a impressão, de uma perspectiva ocidental, de serem nacionalistas. Mas enquanto a cultura ocidental cultiva as suas ideias, ao mesmo tempo desmorona no seu interior uma velha unidade cultural que ainda

era sustentada pela sua convicção numa camada unitária de cultura. Há muito tempo, a antiga cultura burguesa da modernidade não representa os interesses de grupos particulares no interior da sociedade.

A *história da arte* foi durante longo tempo exatamente a *imagem* desejada na qual eram contempladas a própria cultura e suas vitórias passadas. O protesto contra essa imagem, que, como vimos, partiu das feministas, foi apresentado muito tempo antes, como veremos, pelos próprios artistas. Minorias de diferentes procedências utilizam o espaço livre recentemente surgido, no qual o “cânone” perdeu validade, e “inventam” a sua própria história da arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos. Onde nenhuma minoria consegue articular-se existem temas atuais que produzem consenso e justificam a produção artística. Chega-se a um entendimento sobre os temas, mas não sobre a forma da arte.

O mundo hoje é uma diáspora, como afirma o comovedor First Diasporis Manifesto, de 1989, do artista judeu Ronald B. Kitaj, nascido nos Estados Unidos de uma família de imigrantes e atualmente vivendo sobretudo na Inglaterra. Uma diáspora segundo a qual se vive sempre no estrangeiro e se tem de procurar para si uma identidade, pois não se possui uma e também não se adquire uma no cenário artístico global, embora aí se possa, em todo caso, assimilar uma identidade. Como se sabe, entre os antigos judeus a proibição da imagem não

era tão severa na diáspora, de tal modo que somente ali podia nascer uma arte judaica. Pelo menos até a fundação do Estado de Tel-Aviv quase todos os judeus viveriam em diáspora, onde encontraram em sua arte um *medium* para a identidade, a qual estava sempre ligada à religião. Hoje a diáspora não é mais um destino judeu, como Kitaj nos assegura, mas vale para todos que “não se sentem em casa” e querem, por isso, filiar-se a um grupo com convicções comuns. A “arte da diáspora”, com cujo conceito Kitaj brinca irônica e melancolicamente, é a contrapartida da assim chamada arte universal e usurpa exatamente aquela consciência de identidade que durante muito tempo estava associada à *história da arte* ocidental.

NO ESPELHO DA CULTURA DE MASSAS: A REBELIÃO DA ARTE CONTRA A HISTÓRIA DA ARTE

O destino da modernidade do pós-guerra delineia-se já na famosa fronteira entre “arte e vida”, onde se efetua uma meia-volta em relação à marcha da modernidade do pré-guerra. A nova palavra de ordem não significa mais assumir, em nome da arte e a favor de uma estética do design e da arquitetura, o domínio sobre a “vida” e impor a ela o grande “estilo”. Na Europa também se deseja, sem a fiscalização dos norte-americanos e com intenção inversa, abrir para a vida a “arte cultural” (Jean Dubuffet) ou autônoma e aderir à liderança dos meios de comunicação de massa. É a temática do *high and low* que logo não mais silencia e que determina o sentido da arte num diálogo aberto com o mundo do cotidiano. Nisso também está presente um impulso contra o ditame da história da arte. A modernidade clássica queria continuar a fazer história da arte, ou seja, dirigi-la para o futuro de maneira linear. A arte do pós-guerra, ao contrário, tentava abandonar a via particular da história da arte para se integrar à história cronológica. O que sempre resultou disso, a saber, novamente uma arte nova e

vendável, não muda em nada a intenção. O estilo adotado pelos artistas era, por assim dizer, o estilo do cotidiano (e das mídias), e com isso se rompia a lógica interna da história da arte, pelo menos a lógica em vigor até aquele momento.

Justamente em Paris, na meca da abstração elitista que acabava de tomar o lugar do igualmente elitista surrealismo, podia-se descobrir, já em fins dos anos 40, os primeiros indícios daquela subversão que dez anos mais tarde deveria ser trazida a público pelos novos realistas. Jean Dubuffet expunha em 1949, na Galeria Drouin, a sua coleção de *art brut*, entendida por ele como uma tendência que permaneceu “intocada pela arte cultural”. Metade da exposição provinha de “internos de clínicas psiquiátricas”, que, como ele julgava, haviam sido poupados dos mecanismos de adaptação. O inimigo declarado era “a arte oficialmente reconhecida nos museus”, atacada por ele também como “arte cabeça” e “arte artificial”, como arte de intelectuais.

Dois anos mais tarde, em dezembro de 1951, Dubuffet pronunciou no Arts Club de Chicago um discurso polêmico contra a cultura ao qual deu o seguinte título: *Anticultural Positions* [Posições anticulturais]. O manuscrito aliás, assim como ele se encontra no *ductus* de uma cultura de tal maneira agredida, foi publicado em fac-símile vinte anos depois, como arte naturalmente, por ocasião da exposição na Galeria Feigen em Nova York. No próprio texto a cultura é ridicularizada como “uma língua morta, que não tem mais nada em comum com o que se fala nas ruas. Está cada vez mais distante da nossa vida

real” e degenera-se numa “cultura de mandarim”. Por isso, Dubuffet queria convocar o testemunho dos assim “chamados primitivistas” e mobilizar a “embriaguez” contra a pálida arte de ideias. O mundo, como ele o compreendia, não era a civilização com seus meios técnicos de comunicação, mas a natureza e o sentimento ingênuo.

Do mesmo modo, já em 1947, o jovem inglês Eduardo Paolozzi empregava o tempo em Paris recortando as revistas ilustradas americanas, com suas novas técnicas de impressão e sua estética substitutiva comercial, transpondo-as em colagens. Aqui esses mitos cotidianos próprios da visão europeia da época atuavam como o sonho distante de um mundo resplandecente de consumo e não precisamente como estereótipos do próprio mundo circundante. A publicidade havia encontrado nesses magazines um novo *medium* que tomava o lugar do cartaz público, e a *comic strip* [história em quadrinhos], a segunda raiz da *popular culture*, sentia-se em casa nisso. Paolozzi, que então circulava entre Francis Picabia e o ex-dadaísta Tristan Tzara, experimentava nesses modestos exercícios manuais o programa futuro de uma arte “ordinária” empática.

A obra *I was a Rich Man's Plaything* [Eu era o brinquedo de um homem rico] de 1947 [fig. 27] reunia de maneira desconexa os estereótipos dos sonhos coletivos tal como um catálogo de mercadorias e, no entanto, diferentemente deste, não mais com a finalidade da publicidade, e sim com a intenção de análise e com uma porção conveniente de ironia formal. A intimidade

exposta da ex-amante é, de certo modo, a marca de um mundo de clichês em que a publicidade da Coca-Cola também encontra seu lugar. Do revólver de gibi, ironicamente apontado para a cabeça da garota glamorosa, é disparada, por assim dizer, a palavra-chave “pop”, introduzida aqui como imagem sonora do estampido. A estratégia *pars pro toto* evoca um mundo de vida em que não se trata mais da natureza (nem mesmo da natureza dos homens), mas das mídias de consumo e do consumo das mídias que constituem a moldura secreta dessa mistura que de resto é incoerente.

Nos anos 50, Paolozzi foi membro daquele pequeno Grupo Independente do qual surgiu a arte pop inglesa. No inverno de 1952, ele apresentou suas colagens chamadas *Bunk*, que foram compreendidas como um farol da resistência contra a arte elevada e a história da arte. Em 1953, o grupo ganhou destaque com a exposição *Parallel of Life and Art* [Paralelo entre vida e arte], que tornava pública a sua luta contra a arte de museu e se compreendia como crítica da exposição *Growth and Form* [Crescimento e forma], na qual o famoso crítico de arte Herbert Read propagava mais uma vez o ideal da arte autônoma e as máximas da história da arte. Mas somente em 1956 alcançou-se o escândalo desejado com a exposição *This is Tomorrow*, que em seu sentido invertia uma ideia orientadora da vanguarda clássica, a proclamação do futuro, e se anunciava como a saída da história da arte. O leitor precisa ter ainda um pouco de paciência se perceber que utilizo o tom narra-

tivo da história da arte para recapitular acontecimentos cujo sentido histórico talvez seja um mal-entendido: o que, porém, só poderá ficar evidente num segundo passo.

Que seja então trazido logo a campo o ícone da nova antiarte, aquela igualmente modesta e pequena colagem de Richard Hamilton, que entretanto, no catálogo e como cartaz da exposição, converteu-se imediatamente na imagem programática do movimento novo brutalismo. Já a questão formulada no título é a paródia de um título: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?] [fig. 26]. A contradição aflora à luz do dia quando os troféus da banalidade transformam o aconchego do lar no palco público do consumo. O fisiculturista posa, com a raquete pop na mão, no centro da sala como em um folheto publicitário de esporte e ginástica, sem rosto e anonimamente como ídolo de consumo. O ponto alto da obra consiste, porém, no fato de que se trata de uma colagem com novos meios, disfarçada numa pseudossala com um contexto que também é pura aparência, sem que se queira concluir daí que o mundo do consumo se confundiu nesse meio tempo com um espaço de vida sem saída.

Tais ações provocaram tantos escândalos que hoje são lembradas obrigatoriamente como acontecimentos da história da arte, a qual, no entanto, queriam solapar; com o que aparentemente são resolvidas todas as questões que nem sequer haviam sido formuladas efetivamente. Já no seu aspecto exterior,

a colagem de Hamilton traz um problema, uma vez que se apresenta como uma paródia daquilo que o artista exalta em seus textos como um novo ideal artístico. Tornou-se também impossível decidir qual função atribui a si uma arte que quer sair da história da arte, integrar-se ao mundo da vida e, ao mesmo tempo, permanecer arte: como não é nem publicidade nem mercadoria, também não pode ser outra coisa senão arte (ou seja, uma mercadoria de tipo cultural). Os porta-vozes Richard Hamilton e Lawrence Alloway queriam fundir as *fine arts* com a *popular culture*, como se recusassem qualquer linguagem simbólica da imagem e também anulassem a estética autônoma em favor da “percepção cotidiana”. O que certamente significava que se devia buscar o cotidiano na arte e perceber a arte de maneira semelhante ao cotidiano. A saída era a proclamação de uma *nova* estética e não a recusa da estética enquanto tal, com o que comodamente se adiava a discussão.

Emerge agora na discussão a relação entre arte e publicidade, e a questão do valor da reprodução do insigne toma o lugar da questão da produção da ideia artística. A arte não pode inventar sem mais a contingência do mundo, mas apenas reproduzir. A reprodução torna-se o lugar de um comentário sobre o mundo, como outrora a produção, ou seja, a obra era uma autoexpressão do artista. As contradições em que a arte nos enreda estão nela própria e não apenas em nosso entendimento.

Elas são transferidas para a narrativa da história da arte, que não pode prosseguir segundo o esquema habitual, mesmo que isso ocorra na prática. A forma temporal da arte dissolve-se nas respectivas formas temporais do mundo das mídias que a reflete, critica e comenta. A arte assimila o estilo do mundo que se tornou o seu tema e ocupa a periferia de suas tarefas anteriores, sem com isso resolver os seus problemas. Essas são constatações com as quais podem-se levantar outras objeções contra a arte, mas ao cronista diz respeito antes, neste ensaio, o procedimento da crônica denominada história da arte.

A relação entre arte e publicidade se deslocou no curso do tempo e foi durante longo tempo também um flerte com as mídias públicas da *publicité moderne*, tal como Lucien Boucher a intitulou, ciumento, em 1927, numa fotomontagem em *L'Art vivant*. No entanto, a esperança de que esse domínio fosse transferido aos artistas logo se dissipou, deixando a eles apenas o papel da subversão ou da falsa superação. A vitória do design e o domínio das mídias foram conquistados sem eles. Agora instalamo-nos em mundos artificiais, nos quais a arte só tem uma chance se for *menos artificial* do que o seu novo ambiente. Como se sabe, artificial é o oposto de natural. Assim, a arte encontra as suas tarefas no mundo do design da vida, onde ela “não funciona” mas rompe com a pura aparência.

Hoje a própria imagem publicitária tornou-se uma mercadoria, em vez de simplesmente anunciá-las, e comporta-se em sua estética de maneira quase autônoma, como se não estivesse

mais ligada às suas mercadorias: ela vende a si mesma. O sucesso comercial de Calvin Klein é um exemplo conhecido disso. Como produto de massa, a publicidade ofusca a visão do objeto e oculta a ilusão, que é sua verdadeira natureza, atrás do pretense efeito das mercadorias que exalta. Essa estratégia da aparência tornou-se a rival indesejada da arte. Ela também estetiza nosso ambiente de maneira tão desinibida que arrebatou à arte alguns dos seus domínios públicos. Nesse jogo de alternância resta à arte apenas transformar em seu tema a ilusão que é desmentida insistentemente nos produtos publicitários. É um equívoco, portanto, reduzir a questão que perseguimos aqui à cultura de massas como mero motivo da arte: ela própria produziu mídias nas quais também rivaliza em estilo com a arte. Com isso é traçado à meia-luz o objeto propriamente dito de uma *história da arte na época da cultura de massas*.

A história das mídias assumiu a liderança onde se trata de invenções técnicas e dados comerciais, os quais, contudo, se refletem cada vez mais também na arte. A cultura de massas não é apenas um motivo da arte, mas se tornou também um tema das ciências humanas, desde que tomou o lugar da cultura literário-filosófica com a sua crença no texto. Surge a questão de saber se a ideia de arte não permanece ligada à cultura histórica em esfacelamento de que descende e se portanto experimenta um destino semelhante ao da literatura e do livro. Dito de outro modo, certamente não se trata de como a arte se comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de

massas ainda concede à arte um domínio próprio. Aqui deparamos de novo com um obstáculo em prosseguir impassivelmente com a narrativa ensaiada da história da arte.

Contudo, quando se examina a literatura correspondente, tudo parece muito mais simples. No catálogo da exposição *High and Low*, Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, que promoveram a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1991, recuam seu tema até o século XIX e o dividem ainda em gêneros, fazendo surgir assim o efeito do *déjà vu*. A iconografia do cotidiano e dos meios de comunicação de massa era precisamente, assim parece agora, o fio vermelho na arte moderna que sempre se rejuvenescia e se atualizava nesses exercícios. O que tem uma longa história também permite ser bem narrado e oferece a confortável segurança de que a arte não renunciou ao seu espírito, mas encontrou a força para uma resistência tranquilizadora. E nesse empreendimento mostra-se por fim como se pode recontar facilmente a história da arte quando se acredita nela. A arte moderna apresenta-se, à luz dessa exposição, como uma veterana que sobreviveu às longas batalhas contra a *low culture*. Mas quando se persegue a temática até o século XIX, subitamente a ideia de *low culture* se rompe como uma bolha de sabão, pois ela era precisamente a cultura burguesa na Paris metropolitana, que produziu não apenas a arte de salão, mas também o *Petit journal pour rire* [Pequeno jornal para rir], em cujas litografias pode-se reconhecer os precursores dos *comic strips*.

O conceito de *cultura de massa* não tem validade universal, e só adquire sentido quando restringido ao período do pós-guerra com seu perfil americano. Nesse contexto é instrutiva a mudança na compreensão do *kitsch*, desde que Clement Greenberg definiu o *kitsch* como contraimagem da vanguarda em seu polemico escrito de juventude de 1939. O *kitsch* está associado a um diagnóstico da cultura que nele experimenta sua paródia involuntária. Trata-se portanto de uma regra de linguagem que só é possível a partir de uma posição cultural assegurada. O *kitsch* pressupõe a arte, assim como esta se distancia do *kitsch*. Mas como, se a própria arte se alocou no *kitsch*, introduzindo-o desse modo na história da arte pela porta dos fundos? Já começam a desaparecer antigas distinções com as quais se podiam definir os valores. Nisso havia umas das melhores descrições do *kitsch*, de que imitava a arte sem ser arte. Hoje, porém, parece predominar o contrário: a arte (aparentemente) imita o *kitsch* para convencer a si mesma (e aos outros) de que, não obstante e por isso mesmo, é arte e permanece arte, ou seja, uma manobra arriscada que exige muita perspicácia do cronista que a acompanha.

Que nos seja permitido pelo menos, nessa situação confusa, o prazer de descobrir o autêntico *kitsch*, depois que se tornou tão difícil para nós a questão da arte autêntica. Nos anos 80, deparei com um *Studio for Solid Photography* [Estúdio para fotografia sólida] [fig. 25], na Madison Avenue, que atraiu minha curiosidade para um conceito inusitado. Tratava-

-se, como logo constatei, de uma escultura que prometia o retrato do cliente com uma precisão mais do que fotográfica. Era preciso posar apenas dois minutos para uma fotografia de 360° e o “computador faz o resto”. O cliente tem apenas a escolha do formato e do material – e justamente nisso a ideia descartou-se para o *kitsch*. Se quisesse converter cabelos e pupilas em bronze ou em mármore, bastaria escolher algo na caixa dos estilos, e os clientes da loja já se transformavam em antigos romanos ou em cavalheiros vitorianos. Assim o computador (que, aliás, favorece o *kitsch*) tornou-se a vara de condão que confere aos contemporâneos um rosto tirado da história da arte. Uma semelhança no bronze (e não na foto) parece ser inevitavelmente um traje emprestado da história da arte. O fim de um gênero é alcançado quando ele permite ainda apenas o *kitsch*.

Se retornamos ao nosso tema, depois desse desvio pelo fascinante mundo do *kitsch*, já podemos antever que ele não se restringe à influência do *low* sobre o *high*. A arte “vulgar” que se envolvia com a cultura de massa atacava a ideia de cultura como tal, com a qual a arte está estreitamente associada: mas tão estreitamente que ataca a si mesma quando declara guerra à cultura. Deu-se aqui o caso clássico do telhado de vidro. Contudo está esgotado o impulso combativo que caracterizou os anos 50. Na repetição constante, ele perdeu seu sentido ofensivo, e mesmo a cultura de elite, que também era seu alvo, afundou numa zona cinzenta que só permite suposições sobre o seu estado atual. Apenas a história da arte narrativa

manteve o seu lugar, assim como o mercado de arte e o museu, pois simplesmente continua a narrar onde há tanto a narrar, com isso mantendo vivo um exercício cultural, por mais duvidoso que hoje possa parecer o objeto cultural que ela possui.

Os artistas que hoje ainda se mantêm presos ao grande conceito de arte são mais atingidos por esse estágio da história da arte do que todos aqueles que apenas escrevem sobre isso. Assim, alguns neoabstratos – que hoje assimilam o *ductus* anterior da abstração individualista – liberam um espaço de jogo, num plano de imagem suplementar, para a reflexão própria, distanciadora – por conseguinte, uma espécie de tomada de posição de comentarista, com a qual mostram abertamente a sua nova situação histórica. Outros confrontam numa única e mesma obra a abstração e o cotidiano das mídias para dar mais peso a ambos e questionam indiferentemente formas banais e estéticas. Onde ainda fazem afirmações pessoais, surgem confissões – como em Sigmar Polke e Gerhard Richter – em que toda pincelada transforma-se em teoria aplicada.

Uma arte que hoje ainda está de acordo com o seu sentido cultural tem normalmente dois caminhos a seguir: ou se relaciona a distância com um ambiente que consiste apenas no presente fugidio, retirando-se para dentro de sua própria história e para seus próprios mitos; ou transforma as grifes da cultura de massa em motivos de protesto, ou seja, de metamorfose poética. Onde quer que se a encontre, ela ainda se afirma apenas na dúvida permanente sobre si mesma e à margem de sua existên-

cia anterior. Nisso ela precisa sempre correr novos riscos se quiser permanecer junto a si mesma. As trocas de papéis são uma tática para dar continuidade ao jogo, e o olhar retrospectivo para a própria história lhe assegura sempre um significado que não é de hoje. Frequentemente esses conhecidos estados de coisas vêm acompanhados da questão de se a arte não teria simplesmente se esgotado e pratica ainda apenas retiradas estratégicas. Mas à luz do tema *high and low* a questão se mostra diferente. A arte ganha ou perde em nome da cultura histórica, que recebeu na era burguesa o perfil pelo qual a reconhecemos até agora.

Gostaria de elucidar essas ideias com um exemplo que traz à lembrança o cerne do velho conceito de cultura. A arte sempre esteve ligada à ideia de produto criativo, o qual entendemos como obra, e apresentava-se na história da arte como uma sucessão de invenções pessoais. O primeiro modernismo influenciou ainda mais o *éthos* do ato criativo, quando apostou as suas cartas na imediatidade da forma pura e apelou para a exibição que conduz ao fundamento das coisas, ou seja, uma visão que devia ser partilhada pelo observador. Não por acaso, Paul Klee e os seus colegas confiavam na união da arte e da natureza, com a qual queriam trazer à luz a essência da natureza. Outras correntes, coletivistas, que defendiam o “estilo” anônimo [fig. 39], embora tivessem posição contrária, deixavam intocados o ideal da produção artística.

Essa inocência foi perdida na era das mídias técnicas e da reprodutibilidade onipresente do mundo (não da arte, como pensava Walter Benjamin). A cultura de massa não sabe o que é o autêntico, mas sim o que são o estereótipo e a repetição. Por isso, ela obriga a arte a se inserir nessa percepção antes que possa conduzir o observador a uma outra direção. A resposta da arte consiste no jogo duplo de questionar a si mesma e de se afirmar nisso. Ela só é levada a sério pelo observador, que agora já percebe a sua própria percepção, quando ela o recebe no cenário das inevitáveis mídias numa forma revestida midiaticamente. Onde não descobrimos um *medium* por cujas lentes vemos, sentimo-nos trapaceados, visto que já não acreditamos que ainda é possível perceber sem a mediação. Para tanto, não bastam mais as máscaras históricas do estilo, das quais a arte sempre fez uso abundante. Exigimos hoje a presença de imagens técnicas e a realidade de reprodução das mídias imagéticas, no entanto, está em contradição insolúvel com o produto artístico.

Façamos a prova no exemplo, inclusive para introduzir o argumento histórico e voltemos à serigrafia com que Robert Rauschenberg simulou o motivo da reprodução técnica nos anos 60 com entusiasmo idealista e com certa inocência. Fotos que se encontravam no *medium* da impressão de jornal foram transferidas por meio de tela serigráfica e alteradas pela intervenção do artista, que conferia a elas num *medium* artístico outro lugar e outro sentido. John F. Kennedy ou o foguete espacial, aliás, eram conhecidos pelo observador apenas

como estereótipos da mídia, cujos reticulados adquiriam em Rauschenberg como que um sinal característico. Os motivos de Rauschenberg já eram, portanto, imagens antes de se tornarem seus motivos. Traziam em si o signo do mundo das mídias e ofereciam ao observador a impressão habitual de informações imagéticas. A metamorfose que sofrem com ele apaga o seu encanto estético. A reprodução tornou-se ela própria componente do produto artístico que se apropria do mundo em suas imagens atuais. No trabalho *Persimmon* [Caqui] [fig. 37], descobre-se que as reproduções da arte tão facilmente associadas àquelas do cotidiano provocam a sensação de vertigem de um espaço de experiência totalmente fechado, sem direção.

Rauschenberg entrou em cena num momento histórico em que a estética do *ready-made* estava fortemente associada à definição permanente e à autodefinição da arte. Essa situação degradava a pretensão de uma criação artística espontânea já numa postura ingênua. O artista é avaliado, desde então, segundo o grau de segurança com que ultrapassa o limite entre o *high* e o *low* em ambas as direções, sem permanecer em qualquer dos lados da fronteira. Ele pode deixar não filtrados os achados do cotidiano que utiliza ou interpretá-los e configurá-los esteticamente de um modo estranho. Mediante essa estratégia de confrontar arte e não arte, ele assegura-se de uma diferença que lhe dá o direito de ainda hoje fazer arte. As peças achadas, sejam do depósito de lixo ou do álbum de arte, obedecem à sua vontade no quadro de um discurso que se dá sobre uma superfície de ima-

gem e não num texto, quadro que consiste em imagens e sinais informativos e não em palavras. É um discurso em que a percepção do mundo está referida aos quadros culturais que o artista partilha com o público. Não se trata mais do quadro da história da arte, mas daquele mundo das mídias, a respeito do qual ele se entende com seu observador.

A arte buscou caminhos na meia-luz da produção e da reprodução a fim de se assegurar contra a apresentação individual da qual ela resulta. Raramente é possível escapar da atração surgida quando uma reprodução técnica é realizada com uma assinatura pessoal e um traço de pincel corre pelo meio da retícula de impressão. Walter Benjamin não podia prever que a arte sobreviveria por meio dessas artes mutantes também na era das imagens técnicas. Na era do computador, porém, apresenta-se novamente uma situação que não pode ser vista apenas com os olhos de Peter Greenaway (pp. 331-32). Em nosso contexto, a cultura do cotidiano foi, nas primeiras gerações do pós-guerra, uma contraimagem da história da arte, da qual a arte queria se libertar. Hoje surgem diferentes linhas de fronteira nas quais a distinção entre *high* e *low* não aparece mais de maneira tão evidente como antes, quando era polemicamente convertida em programa.

O TEMPO NA ARTE MULTIMÍDIA E O TEMPO DA HISTÓRIA

O ponto de vista do “fim da história da arte” serve também para lançar um olhar sobre o vídeo e a instalação, resultando dessa vez, no entanto, uma imagem diferente. A história da arte, como crônica oficial de um acontecimento coerente, nem sequer tomou pé ainda, isto é, não começou, por assim dizer, a elaborar um acontecimento que já tem entretanto três décadas e incontestavelmente ocupou lugar no cenário artístico. O que não significa que falte literatura a respeito. Ela já alcançou nesse meio tempo um volume enorme e, no entanto, não encontrou lugar na historiografia da arte há muito praticada, para o que existe uma série de motivos evidentes. Mas não é o debate interminável em torno do caráter artístico desses produtos que impediu a integração no discurso especializado. É antes a estrutura distinta da obra que, com a sua complicada documentação, introduz obstáculos precisamente ao modo de trabalho da história da arte, colocando-a desse modo em questão. Não é minha intenção esclarecer a um leitor, que talvez só espere pelos meus enganos, o que a arte multimídia tem de importante. Não,

permaneço no meu argumento e examino adiante o conhecido modelo de pensamento da “história da arte”, mas desta vez no caso do emprego da arte multimídia.

O tema do tempo se oferece para uma investigação desse tipo já pelo fato de que os videoartistas sempre se ocuparam desse tema. Porém eles não visam exatamente o “tempo oficial da história”, no qual os artistas frequentemente entraram em cena de muito bom grado. Motivo suficiente, portanto, para se aprofundar no seu conceito de tempo e, desse modo, conhecê-los. Mas isso também requer tempo. Em primeiro lugar, existe a forma temporal do próprio *medium*, que, de maneira semelhante ao filme, consiste em ter de ser exibido e, conseqüentemente, em ter certa duração. Além disso, como material efêmero, quando não desfruta do auxílio de procedimentos custosos de conservação, o vídeo é tão prejudicado pelo tempo, que já se pode inaugurar agora uma arqueologia da videoarte.

O problema do tempo é dramatizado no caso da videoinstalação, ainda que se trate aí de uma arte espacial: a instalação só existe enquanto está montada em algum lugar e se encontra ligada. Em contraste com o videoteipe, que pode ser exibido em qualquer lugar, ela está presa a uma situação de apresentação, tal como no teatro. Mas diferentemente do teatro e do filme, ela não possui nem texto nem roteiro, respectivamente. A seqüência de suas imagens só pode ser vista no próprio local, isto é, durante a visita de um observador que assiste a ela na sala. Também não pode ser documentada com fotos ou dia-

positivos e, por isso, não pode ser nem mesmo descrita, como aquelas pinturas reproduzidas ao lado do texto. Só se pode retê-la no mesmo *medium*, ou seja, no vídeo. Porém, como pude experimentar em minhas próprias tentativas em Karlsruhe, não existe ainda, momentaneamente, nenhum modelo satisfatório para isso. Nessa modalidade, portanto, e por mais que seja inundada com teorias, a arte multimídia não está de modo algum efetivamente presente como gênero artístico, tal como a pintura, que sobrevive nos corpos de suas obras. Exatamente por isso, ela parece ser um campo de jogo para teorias que não nascem da observação, mas conduzem os artistas mais diferentes a um único e mesmo conceito.

À primeira vista não parece nada difícil classificar a arte multimídia num período da história, pois sem dúvida trata-se de uma invenção dos anos 60 – o que não precisa ser demonstrado aqui mais uma vez. Basta abrir o notável volume organizado por Beryl Korot e Ira Schneider sob o título *Video Art* de 1976 para se ter a impressão a mais abrangente possível sobre esse começo. Ira Schneider, ele próprio artista de mídias, já havia dirigido por alguns anos a revista *Radical Software*, na qual organizava um fórum para a discussão sobre novas mídias. No prefácio do volume mencionado, recorda generosamente os anos 60, quando a indústria fazia pela primeira vez uma oferta favorável à aplicação não comercial da mídia e, desse modo, proporcionava possibilidades modestas aos artistas. Nisso David Antin é bem menos cordial em sua brilhante crítica da televisão

no mesmo volume, ao falar de um *theater of poverty* [teatro da pobreza] em que as leis econômicas dos meios de comunicação de massa, nas mãos das grandes corporações, são anuladas somente no campo de jogo de artistas marginais. A mídia estaria nas mãos do grande irmão (TV), como ele demonstra detalhadamente, sendo caracterizada não por sua tecnologia, mas por uma não nobre finalidade (também técnica) de consumo.

Quando se escreve a história da arte multimídia, ela é frequentemente confundida com a história do desenvolvimento tecnológico, que naturalmente é muito mais simples de ser contada. Depois do vídeo-sintetizador veio uma onda progressiva de digitalização que ainda hoje não diminuiu e promete o controle ilimitado sobre todas as imagens, quer sejam gravadas em outro lugar quer sejam inventadas aqui. O arquivo total de imagens fica à disposição do laboratório todo-poderoso. O arquivo, como uma memória técnica, oferece o material para as invenções imagéticas com o *software*, o qual – de encontro a toda experiência anterior – não desgasta o arquivo, mas apenas aumenta o seu tamanho durante a utilização. Também as barreiras temporais entre presente e passado caíram diante do alcance da “magia digital”, como é chamada pelo autor de ficção científica A. C. Clarke. Do ponto de vista técnico, abre-se caminho para a dissolução da história num presente inevitável, em que tudo e todos estão disponíveis e tudo pode ser feito e refeito. Porém esse não é o tema do qual devo tratar, ainda que talvez determine o conceito de tempo.

Façamos aqui um breve excursão, antes de nos voltarmos definitivamente para o meu argumento, e sigamos ainda por um instante a conexão entre arte e tecnologia. Se na arte multimídia trata-se realmente de arte, isso não é decidido mediante a sua técnica, e sim mediante a sua aplicação. O que mais poderia ser além de arte, uma vez que não oferece informações aproveitáveis e tampouco serve ao entretenimento, já que para isso é muito “maçante” e também demasiado “complicada”? É uma lenda indemonstrável que ela faça invenções que alteram o padrão da tecnologia. Invenções são muito mais caras do que aquelas que poderiam ocorrer no domínio da arte multimídia. Inversamente, porém, ela precisa da transferência veloz de invenções que ocorrem principalmente na técnica armamentista.

O problema da arte multimídia não reside precisamente no seu caráter artístico, mas na sua posição periférica em relação à indústria de entretenimento das fábricas eletrônicas de sonhos da Califórnia, seja a firma de computadores Silicon Graphics, seja o mais velho estúdio de efeitos especiais Industrial Light and Magic (ILM), do diretor George Lucas, que já em 1977 dava o que falar com o seu *Guerra nas estrelas*. Ali começou uma nova era, da qual Walt Disney ou Hollywood foram apenas singelos precursores, desde que o filme de Spielberg *Jurassic Park* exibiu dinossauros em imagens realísticas. Em seu filme *Terminator II*, James Cameron libertou a técnica de computador para um pandemônio de imagens alucinatórias das quais está banida como produto supérfluo toda realidade

da experiência. Está aberto o caminho para uma nova era de filmes, em que a técnica de computador falsifica um mundo de fantasia filmado. Nessa comparação, a arte multimídia não pode deixar nenhuma impressão em termos tecnológicos. Trata-se antes de um enclave elitista no mundo das mídias e, por isso, dependente do sucesso no cenário artístico. Ela surgiu inclusive com a intenção de aprofundar uma experiência artística que fazia muito tempo havia se tornado excessivamente superficial no mercado de arte dominante.

Com isso voltamos novamente ao tema. O tempo da arte multimídia, que é um pouco diferente do tempo na arte multimídia, já dura várias décadas, embora não se tenha conseguido, até onde sei, escrever a sua história ou a sua evolução como gênero artístico de acordo com um esquema garantido, descobrir afinal um desenvolvimento num sentido linear. Uma forma temporal só pode ser comprovada na obra de artistas individuais que perseguem determinada problemática, mas isso não vale para a prática heterogênea como um todo. Somente os começos apresentam-se como um advento ocorrido no círculo do Fluxus e da *body art*. Já nessas manifestações artísticas está presente a crítica de uma arte há muito tempo mercantilizada, uma crítica que obtém reconhecimento em manifestações distantes do mercado. Sob essa perspectiva, o videoartista é um herdeiro do antigo *performer*. Essa sucessão se mostra ali onde

ele aparece pessoalmente e faz do observador seu cúmplice. No Fluxus, o artista conquistara com o próprio corpo o lugar da obra e a obra, em sua existência física e venal, é substituída por sua autoapresentação que deixava atrás de si apenas um vestígio passageiro. Na videoarte, o mesmo artista utiliza como espelho um *medium* que não foi inventado verdadeiramente para a expressão pessoal, num gesto totalmente arbitrário. Situação semelhante ocorre quando ele sustenta um espelho diante do observador para obter a sua atenção. Com isso, traz para dentro de uma mídia veloz, que normalmente serve ao consumo cego, uma lentidão do olhar, tal como ela está associada a qualquer atividade semântica: a interpretação aberta toma o lugar da comunicação ou informação fechadas; as perguntas pacientes, o lugar de respostas impacientes.

Nessa situação especular está inserida uma autorreflexão que afinal também nos torna acessível o conceito de tempo que procuramos. A autorreflexão ocorre numa consciência que produz um “tempo interno”, desviando-se do mundo exterior e de seu tempo real. A experiência do “eu” também é tematizada por muitos artistas multimídia conhecidos, invocando-a e abjurando-a, como se fosse exatamente essa experiência que hoje ainda importa. À primeira vista parece estranho que venham falar disso justamente no contexto de *editing* [edição]. Como se sabe, isso significa a edição de uma fita de vídeo, em que a sequência da câmera é alongada ou encurtada segundo a vontade do artista e alterada com inserções de todo tipo. Nessa colagem

temporal perde-se imediatamente o tempo real em que se originou a gravação e cessa também a ilusão do tempo narrativo, que no filme e no entretenimento televisivo dirige uma narrativa para o seu final desejado. O artista detém o controle sobre a sua matéria para conferir a ela uma forma aberta e estabelecer o diálogo com o observador numa “linguagem” pessoal. Aqui a colagem temporal representa, na ideia, o “tempo interno” da consciência. Com o que se torna compreensível o significado de editar no nosso contexto.

Nam June Paik também trata do mesmo tema no ensaio que publicou no volume coletivo *Video Art* sobre *input-time* e *output-time*, isto é, sobre o tempo de gravação e tempo de transmissão: “alguns artistas, a fim de contestar o tipo de entretenimento da CBS, recusam-se a editar ou modificar de qualquer modo que seja a estrutura temporal da performance ou do local do acontecimento”. Por isso, Paik faz que a nossa consciência e a nossa memória, as quais podem igualmente proceder de qualquer maneira com o tempo armazenado, se recordem do seguinte: “Essa metamorfose (não apenas da quantidade de tempo, mas também da qualidade do tempo) é precisamente a função do nosso cérebro [...], e do mesmo modo o complicado processo de edição não é senão a simulação dessa função cerebral”. A videoarte imita a natureza precisamente em sua “estrutura temporal íntima”, em que mais uma vez “estrutura temporal” aparece entre aspas, visto que não é uma categoria do tempo real.

A analogia com o cérebro, o qual também pode dispor soberanamente de tudo que foi em certo momento armazenado nele, reluz neste aforismo inesperado: “Quando alguém é captado no vídeo não pode mais morrer – em certo sentido”. Paik jogou com essa ideia ao dedicar ao sexagenário John Cage um vídeo com recordações da sua vida ou ao trazer de volta para o presente o já falecido Marcel Duchamp, segundo a maneira arditamente honesta da reprise. Em Cage o registro de um concerto mudo, medido com um relógio de bolso, despertou em Paik a ambição de levar a uma função originária a música e a imagem eletrônicas e então mandá-las novamente juntas para o picadeiro, a fim de comemorar e parodiar uma à outra com uma mascarada profundamente ousada. O lema soava agora: “*This is zen for tv*” [Isto é zen para a televisão]. A colagem de som e imagem em seu círculo infinito, mesmo quando a fita acaba, justifica-se devido à sua proximidade com a nossa consciência tão saturada de tempo quanto desobrigada dele.

No mesmo ensaio, causa admiração a alusão enigmática à arte “maçante” (*boring*). Se a arte é boa ou ruim, isso não tem nada a ver com o fato de ser maçante, pois “ser maçante é tudo menos uma coisa negativa”. A solução do enigma é encontrada quando abrimos novamente, no mesmo volume, o texto de David Antin: “O contraste mais marcante entre o vídeo artístico e a televisão está em sua relação com o tempo”, pois o primeiro é sempre descrito como “longo ou maçante”, mesmo quando é breve. A televisão, ao contrário, vive do total

controle sobre o tempo, que é infinitamente mais caro e, portanto, constitui uma forte unidade de medida econômica. Esse controle implacável do tempo é cuidadosamente dissimulado pelo entretenimento atraente e a transmissão ao vivo de informação para o público. Dessa perspectiva, o vídeo artístico representaria uma inversão completa da situação da televisão e, por conseguinte, uma crítica propriamente dita da cultura de massa. Ele cultiva, por assim dizer, “um estilo literário que só chega ao fim quando se esgotou a sua fraca energia narrativa. A obra termina somente quando sua intenção é realizada. O tempo é aqui uma unidade interna, ou seja, exatamente aquela quantidade de tempo que é usada para um tema determinado”.

Já Nam June Paik levou o “longo instante” a um auge solitário, ao montar em 1974, numa inspiração momentânea, um Buda japonês que ele mesmo possuía na frente de um aparelho de televisão japônes, isto é, com design de capacete de astronauta [fig. 19]. Com isso colocava em xeque, por assim dizer, o tempo infinitamente rápido da técnica da televisão por meio de uma imagem refletida (fotóstato) do Buda, que como uma estátua tridimensional não apresenta nenhum movimento. Para essa finalidade utilizava justamente o “curto-circuito” de monitor da câmera do *closed circuit* [circuito fechado], que normalmente é usado para transmissões ao vivo. Por fim, parodiava também os telespectadores, pois, como se sabe, Buda cultivava somente

a visão interna, motivo pelo qual, mesmo que pudesse, não *queria* ver nada na televisão. O tempo, que na televisão é medido normalmente em frações de segundos, é suspenso aqui numa atemporalidade em que nada mais ocorre além daquilo que o observador, normalmente tão passivo, despende nesse caso em energia intelectual.

Era compreensível, por isso, que Michael Baudson quisesse tomar emprestada a obra, quando organizou em 1984, em Bruxelas, a exposição *Zeit – die vierte Dimension in der Kunst* [Tempo – a quarta dimensão na arte]. No entanto o Museu Stedelijk, de Amsterdã, ao qual a obra já pertencia, não a emprestou, e então Paik inventou uma nova, que, todavia, compreende o tema de outra maneira: o *Hidra-Buda* de duas cabeças [fig. 20]. Aqui, duas máscaras, moldadas no rosto de Paik e fundidas em bronze, ocupam o lugar do espectador. Elas “observam” na instalação duas fitas de vídeo totalmente diferentes: ora com uma colagem desordenada das obras de Paik, ora com a gravação de uma performance silenciosa da vida dele. Para completar o paradoxo, uma das máscaras contrai o “rosto” irritada ao olhar para a fita da colagem turbulentamente caótica (a linguagem já não cria mais tais descrições). Mas a outra máscara de bronze fuma satisfeita um cigarro olhando para o caminho de areia em que Paik, outrora músico, traz um violino nas costas. O violino também está – *in corpore* – diante dos monitores, mas dividido em duas metades, assim como em Paik estavam divididas arte e vida, e, por sua vez, as mídias na arte. Em ambos os casos o

monitor representa, portanto, um espelho em que o artista observa a si mesmo e encontra nisso o “tempo interno” de sua dupla obra na performance corporal e no vídeo incorpóreo.

É exatamente essa situação especular da videoarte que Rosalind Krauss, já em 1976, tomou como alvo de sua crítica. Seu ensaio no primeiro número da revista *October* [1976], a qual veio a ser posteriormente muito bem-sucedida, tem o significativo título “Video: The Aesthetics of Narcissism” [Vídeo: a estética do narcisismo]. “Na imagem do olhar sobre si mesmo está contido um narcisismo”, tão logo esse olhar se perde no domínio intermediário entre a imagem e o eu. A perda da “separação de sujeito e objeto conduz a uma queda sem gravidade”, num espaço em que tudo é somente a nossa própria projeção e o tempo exterior é excluído. Pressente-se a preocupação marcada por certa visão de mundo, quando a autora quer considerar correta a crítica ou a paródia dessa situação. Por isso, elogia também o vídeo de Richard Serra *Boomerang*, de 1974, em que Nancy Holt, que aqui aparece como *performer*, sente-se trancada numa gaiola, sem saída, e grita: “Estou cercada apenas por mim mesma!”. Seus gestos e palavras retornam do vídeo em sua direção, como um bumerangue.

Desde então o vídeo desenvolveu-se em muitas direções, mas a situação especular exerce ainda um encanto mágico. Videomakers renomados, como Gary Hill e Bill Viola, como sempre, tam-

bém se colocam como atores na imagem, com o corpo de uma mídia viva, quando podem e querem estabelecer um diálogo mudo com o observador, pelas vias da intuição. Por isso deixamos pensativo o que Rosalind Krauss escreveu então sobre a perda do texto no vídeo. Ela não tinha em mente a perda de determinado texto (como o roteiro) nem a renúncia ao emprego de textos no vídeo, mas o abandono do texto simplesmente, ao qual o vídeo não quer mais estar referido (com exceção de Gary Hill), do texto como controle de toda significação e como lugar de obrigatoriedade intelectual. Com isso perde-se também o texto de todos os textos, a partir do qual se constitui uma história comum do campo de visão. A consciência individual é um lugar precário do entendimento, e a tão calculada magia da imagem pertencente à ideia sem texto do artista utiliza um espaço livre em que sentido e não sentido se encontram um ao lado do outro.

Os moralistas e precursores no domínio da videoescultura e videoinstalação são conscientes do perigo de perder o contato com temas públicos e de dispensar o público de uma tomada de posição para a qual não oferecem mais nenhum ponto de vista. A imagem do homem, que nesse momento começa a se dissolver em todas as fronteiras até aqui ainda preservadas, fornece matéria intelectual suficiente para tomar posição diante da experiência humana na mídia dos novos gêneros artísticos com seu alcance fotográfico. Penso em Marie-Jo Lafontaine e Klaus vom Bruch, para mencionar dois colegas de Karlsruhe, os quais, ao mesmo tempo, não quero colocar em primeiro plano em razão

dessa estreita proximidade. Como se trata de questões fundamentais, os dois norte-americanos Bill Viola e Garry Hill, com recursos totalmente distintos da mídia, apresentam-se como representantes do gênero, sem que eu proponha com isso uma avaliação. Por motivos quase fortuitos, conheci melhor recentes instalações desses dois últimos, por isso quero utilizá-las como exemplo.

Bill Viola e Gary Hill são ambos, distintamente, fascinados por aquele tempo subjetivo que escapa de modo tão flagrante ao conceito objetivo que é próprio de uma consciência histórica. Numa nova entrevista, publicada no catálogo da exposição de Viena e Amsterdã de 1993, Gary Hill anuncia: “O tempo é uma temática central do vídeo, mas não se trata do tempo linear, e sim de um movimento no próprio processo mental. Aqui se dispõe, por assim dizer, uma topologia do tempo. Minhas obras nascem de uma prática autorreflexiva que me inclui na apresentação como autor/*performer*”. Ele exige da sua mídia, contudo, assim como Bill Viola, estruturas e argumentos mediante os quais possa chegar a um entendimento com o público.

A ciência da arte teria simplesmente de perseguir o conceito atual de tempo na arte multimídia até o cenário artístico geral dos anos 60 (cf. p. 308). Mas seria algo completamente diferente, se quisesse estabelecer para a história da arte multimídia uma sucessão temporal passível de ser narrada. Nesse ínterim, ela pode, no entanto, sem se entregar a esses problemas, desenvolver metodicamente um conceito de obra que tem de ser novo, uma vez que vídeo e instalações espaciais têm apenas

uma semelhança longínqua com a obra de arte de feitiço tradicional. Os trabalhos a esse respeito exigem precisamente esse exercício analítico, pois se colocam no museu, ou seja, no mesmo local de discussão em que as obras de arte desde sempre se tornaram o tema de monografias. Por isso, de acordo com o meu contexto, gostaria de descrever três obras a fim de verificar nelas a concepção de tempo da arte multimídia, que é meu tema. Começemos com dois trabalhos de Bill Viola de 1992.

Assim que pisamos a sala escura [fig. 24b], *Slowly Turning Narrative* [Narrativa girando lentamente] nos conduz imediatamente a um palco. A tela encontrasse no meio da sala, de tal modo que temos de contorná-la, e recebe de ambos os lados duas sequências de imagens inteiramente diferentes. Além disso, ela é tela apenas na parte dianteira, o seu verso é um espelho. Como gira lentamente em torno do próprio eixo, ela aparece à nossa visão, dessa dupla perspectiva, como imagem e espelho alternadamente. Já por isso, não podemos mais perceber frontalmente a imagem, como normalmente obriga a tela, e entramos nós mesmos na imagem, quando o espelho giratório passa por nós. As duas sequências de imagens circulam finalmente pelas paredes com o raio de luz ou com o reflexo de espelho do monitor giratório. Como mostra nossa reprodução, podemos às vezes discernir as duas sequências de imagens juntas, uma diretamente e a outra refletida.

A alternância entre imagem e espelho adquire importância quando descobrimos a antítese instalada nas duas sequências de imagens. De um lado, o rosto sonhador do artista, com sua visão interna, é tirado do escuro pela luz pálida do monitor. Do outro, num ritmo diferente, sucedem-se fragmentos desconexos de uma videocolagem, que, por sua fluidez, trazem do mundo uma coleção de impressões. São, por assim dizer, pedaços de lembranças que não conseguem se impor contra a presença do rosto no lado contrário. A antítese se repete no duplo som que acompanha as imagens: de um lado um barulho confuso de fundo, do outro uma voz monótona que narra tudo o que faz uma pessoa, ou seja, ama, sofre, dorme e morre: “*The one who*” [Aquele que] é tanto o tipo como o indivíduo, o conceito universal de uma mônada.

Nesse procedimento são tirados os fundamentos de qualquer conceito de tempo, seja ele derivado do tempo real ou narrativo de um relato. A narrativa gira incessantemente em círculo, sem começo nem fim, e de tal maneira que podemos supor o narrador na face e as suas projeções nas imagens em movimento. Mas essa distância entre um e outro, o narrador e as imagens, é quebrada tão logo nos movimentamos nesse espaço interno, cujas paredes são inundadas pelo rio de imagens e somos também apanhados pelo espelho. O sujeito que descreve a ladainha no alto-falante está dividido em autor e observador, e no entanto é uma única pessoa. Trata-se do *conceito* de um sujeito que não tem corpo, apenas consciência. É a *nossa* cons-

ciência que está encerrada nesse espaço interno simbólico. Na corrente de imagens está exposto o vestígio de nossa existência.

Em sua encenação teatral, o trabalho de Viola é um produto típico do gênero. Ele centra o observador como ator principal do eu e constrói para ele um espaço de ressonância, no qual as imagens estão descentralizadas, evaporam-se em sua substância e legibilidade. Por isso, assim quero entender, Viola inverte essa tendência num outro trabalho do mesmo ano e permite o renascimento da imagem atomizada, ao inventar um foco de atenção para uma única imagem. *Heaven and Earth* [Céu e terra] [fig. 24a] não é outra coisa senão um diálogo entre duas imagens de monitores que estão montados, num suporte em coluna, não lado a lado, mas um sobre o outro verticalmente, justamente como o céu e a terra no mito. Essa descrição contém uma contradição, na medida em que fala de uma única imagem e, ao mesmo tempo, de uma imagem dupla; no entanto, essa contradição se deve à intenção do artista. Ela se resolve quando a analogia entre imagem do vídeo e espelho transforma-se aqui, de uma maneira totalmente original, num verdadeiro instrumento de encenação. Nós mesmos mantemos o olhar apenas na imagem de baixo, mas a superfície convexa do monitor apanha misteriosamente, pelo efeito de espelho, a imagem de cima, de modo que uma segunda imagem se reflete no meio da imagem. Digamos de uma vez: no rosto de uma criança recém-nascida reflete-se a morte na figura de uma mulher velha no leito de morte. Não digo: já se reflete, porque não é minha intenção

exibir como troféu um lugar-comum iconográfico e regozijar-me com a reedição eletrônica da velha ideia de vaidade. Deve-se falar antes de como o artista utiliza aqui a sua mídia e qual conceito de tempo visualiza nisso. Que ele se regozije com símbolos, não quero por isso censurá-lo, afinal os símbolos ainda são imagens muito privilegiadas, quando não são barateadas.

A instalação consiste propriamente em apenas dois monitores sem os gabinetes, dos quais, porém, basta apenas um único para capturar uma imagem dupla. A antiga analogia entre imagem e espelho explica também a nova relação entre *software* e *hardware*. O aparelho, em sua constituição material, é apenas o espelho de uma imagem imaterial. Se a imagem do vídeo reduz-se a um reflexo e a um espelhamento, ela sempre pressupõe então outra realidade, que primeiro é apanhada pela câmera, antes de poder ser reproduzida ou refletida na tela. A metáfora do espelho, contudo, é logo substituída por outra, a metáfora da luz. Os dois monitores são as únicas fontes de luz na sala escura e evocam a associação com lâmpadas cirúrgicas, o que apenas corresponde aos motivos da imagem e produz um efeito de aura, como se fôssemos espectadores de um processo de vida e morte. Imagem e luz não podem mais ser distinguidas uma da outra. Em vez de a luz entrar na imagem, a imagem surge apenas *com* a luz e *na* luz dessa técnica.

O material utilizado é tirado da produção de Bill Viola *Nantes-Triptychon*, que mostra no lado esquerdo o nascimento do seu filho e, no direito, a morte de sua mãe como sequência

fílmica. Mas não precisamos nos preocupar com os seus dados biográficos, pois afinal todos nós nascemos um dia e por isso também morreremos. Porém a edição desse material filmado isola o rosto da criança, que nos é mostrado na mesma visão inferior plana como a da própria tela e se une, também na curvatura do rosto, pele à pele, ao corpo convexo do monitor. Algo semelhante vale para a cena de morte, com a diferença apenas de que podemos vê-la a distância e a criança de perto. O ponto alto dessa encenação é atingido na ambivalência entre estátua e movimento. Vemos sempre apenas esse único rosto, mas ele se move continuamente, como se pudéssemos ver a própria criança que representa a sua vida no movimento de corpo. O contraste com o reflexo da mulher moribunda, em que cessa todo movimento e também para a respiração, é completo. No movimento a imagem assume a condução do suporte imóvel de imagem, o aparelho. A imagem de vídeo sem corpo expressa, no aparelho, o movimento do corpo vivo. A tela, com a sua moldura fixa, é ludibriada nessa encenação corporal.

Rosalind Krauss também teria aqui todos os motivos para exprimir a suspeita de narcisismo, pois na metáfora do tempo não se ultrapassa o cordão mágico de isolamento que é próprio da autorreflexão. No nascimento e na morte recebemos apenas as datas extremas entre as quais está a unidade de tempo de uma vida. Elas tornam indiretamente visíveis o que escapa a toda visibilidade. Começo e fim emolduram apenas a extensão de tempo em que se forma a nossa consciência. Agora retorna

nossa impressão inicial de que o artista não quer nos mostrar senão imagens: uma imagem condiciona e relativiza a outra. O homem não está presente nem na imagem do começo nem na imagem do fim, mas antes no observador que está diante dessas imagens e as relaciona consigo. Ele é um *typus*, pois é destituído de qualquer situação histórica e está sem uma biografia unificada temporalmente, embora seja dotado de uma consciência em que recolhe as imagens com as quais interpreta a si mesmo. Delas fazem parte o nascimento, do qual ele se recorda, e a morte, que ainda não conhece. A colocação entre parênteses da existência autorreferida nessa instalação é registrada fotograficamente em duas pessoas diferentes de uma maneira definitivamente mítica. As imagens, como espelho, apenas reproduzem o que é o homem que está diante delas. Com isso Viola formulou de maneira nova um antigo tema da pintura.

Gary Hill é muito mais cético ao utilizar numa nova mídia as imagens ainda possíveis no presente e ao relacioná-las com uma imagem atual do homem. Ele questiona seu meio e seu tema, o conteúdo, portanto, de uma maneira radical, que se relaciona às estratégias da filosofia da linguagem. Trata-se, em verdade, do mesmo tema de Viola, quando Hill reúne dezesseis perspectivas parciais do corpo humano em um mesmo número de monitores, formando um conjunto opressivo. Assim ganhava a oportunidade inesperada de desconstruir, num

primeiro passo, a imagem isolada e, num segundo passo – que somente nós devemos executar –, liberar uma ideia da existência humana a partir da soma de imagens. “*Inasmuch as it is Always Already Taking Place*” [Na medida em que isto já está sempre acontecendo] [fig. 23a-d] – já o título, que alude ao nosso processo mental, exprime um enigma. Parece que, nessa aventura analítica, o artista quer trazer à luz novamente a “epistemologia do ser”, como costuma dizer, no campo de escavação da linguagem e das imagens. O ser tal como é concebido e do qual se toma conhecimento. Enquanto outros procuravam isso na linguagem, Hill o investiga na mídia das imagens de vídeo, mantendo todavia um olho na linguagem.

A instalação transpõe uma antiga experiência da pintura e se abre desde a parede como um retrato, diante do qual estamos, num primeiro momento, como perante uma natureza-morta, uma natureza-morta com um espaço literal e não apenas pintado. Somente então distinguimos as janelas imagéticas individuais que se abrem nos monitores. Mas apenas o som de fundo desperta o impulso de nos inclinarmos mais para a frente e procurar no retrato – que, tal como uma pintura, não podemos adentrar com o nosso corpo – aquele corpo que a preenche. Assim somos puxados para lá e para cá, entre o perto e o longe, como se isso se devesse à própria natureza do *medium*: a imagem permanece atrás do retrato, sobre o qual ela sempre surge novamente, mesmo no *close* mais intimista, a uma fria distância. A simulação jamais se transformará num corpo. O som

incompreensível – um murmúrio e um gemido acompanhados do arranhar de unha numa página de um texto, que se reproduz num dos monitores menores – também nos reporta de modo semelhante à distância, embora testemunhe a presença de um ser vivo. Nessa presença confusa está, como já foi dito, a ideia de uma existência que não se deixa mais compreender por um conceito persuasivo de imagem, ou seja, pela equação de retrato e pessoa.

Partes isoladas do corpo, banidas em imagens de vídeo, preenchem o antigo espaço imagético. As fitas de vídeo, cujo contador permanece visível, rebobinam sem parar. Ali está uma orelha. Um pé é visto por baixo. Uma grande parte da barriga, respirando. Um olho piscando num rosto sem visão interior. Imaginamos que todos esses fragmentos pertençam a um único corpo masculino, que aqui é decomposto lexicalmente em suas “letras e palavras” individuais. A voz também participa, sussurrando: “*I can't say*” [Não posso dizer]. As partes são imagens isoladas, “sílabas imagéticas” abreviadas, sem que ocorra uma sincronia, nem sequer no movimento. Trata-se sempre apenas de um aspecto externo, a visão da pele, que encerra uma vida interna invisível. O dedo arranha um texto que o dedo não compreende. O que o dedo tem a ver com a pessoa? Onde termina o corpo e onde começa a consciência?

Não se poderia decompor um corpo vivo, porém os aparelhos isolados não são membros do corpo, apenas imagens deles. A imagem sem corpo e o aparato técnico, que possui o falso corpo, são compelidos com esforço absurdo a um termo

genérico comum. Não que essa equação deva ter resultado exato: os recortes do corpo mostrados por Hill não têm nenhuma conexão com o formato do monitor individual. Porém a pele se estende tão abaixo da superfície dos monitores sem gabinete, que o tema do corpo adquire subitamente, como uma aparição, predomínio sobre o *medium*. A invocação mágica de membros vivos tira vantagem também da analogia entre a imagem de vídeo que vibra silenciosamente e a pele que respira. Ficam borradas as fronteiras entre a imagem e o tema do corpo. Nossa percepção é zombada como ilusão, por trás da qual, no entanto espera uma presença indescritível.

No “cenário anatômico”, do qual escreve Hill, é executada a desconstrução da imagem do corpo, mas não com a intenção de aniquilar o ser ou o “eu” que se encontra por detrás dela. A alfabetização de nossa percepção também não tem a finalidade de dissolver com a percepção a existência da qual ela não contém nenhuma prova realmente conclusiva. No retrato, assim como no próprio corpo, surge desse modo a diferença entre aparência e ser, entre imagem e vida. Por isso tudo é reportado de volta a um centro invisível ou a uma forma coletiva não descritível. A “verbalização” das imagens abre para o artista a possibilidade de analisar o meio e tornar visíveis os seus limites, os quais, por fim, são os limites de toda imagem.

A “verbalização” persegue o objetivo “de destituir o poder das imagens” por essa via indireta, como diz Hill. Isso acontece na medida em que ele se volta novamente das imagens para um

corpo humano que tem uma voz com a qual pode falar e que, portanto, possui linguagem. A percepção, com todas as suas ilusões, termina no corpo, que não é mera percepção. A imagem está numa relação com o corpo semelhante àquela que ele tem com o ser, isto é, numa relação de diferença. A busca por um apoio no fluxo interminável de imagens que se abre no abismo eletrônico depara com o desvio do corpo e o seu ato de fala: o ato de fala com o seu tempo físico e a sua “manifestação”, no sentido literal, de existência. Em outros trabalhos, o artista também chama atenção para filósofos da linguagem, como Martin Heidegger e Maurice Blanchot, cujo texto *L’Espace littéraire* (1955) [*O espaço literário*] é pronunciado na instalação *Beacon*, segundo uma edição livre da tradução inglesa. A sobrecarga de linguagem também era ali uma estratégia para relacionar a linguagem consigo mesma e retirar-lhe, na contradição, o sentido já gasto. No caso das imagens, a estratégia consiste em defender a superioridade do invisível em meio ao contexto do visível e da reprodução.

O enigma da relação entre imagem e tema ocupou os artistas durante séculos, mas os seduz frequentemente a um jogo com a ilusão, que Gary Hill transforma em seu oposto. Pode-se mesmo falar de um anti-ilusionismo que nos impõe um controle impiedoso sobre a nossa própria percepção. A instalação, porém como uma tentativa numa longa série de outras tentativas semelhantes, torna-se realmente interessante somente ali onde deparamos com a desconfiança de Hill diante de imagens

infinitamente novas e eficazes do meio eletrônico. Essa suposição pode ser confirmada ao consultarmos seus textos e lermos na já mencionada entrevista (p. 160) que ele quer unir todas as imagens às sílabas individuais faladas numa proporção 1:1, para interromper sua fuga do espaço físico e de um tempo ainda individual da experiência.

Assim Hill associa o seu conceito de tempo ao conceito de corpo em defesa de uma corrente de imagens amorfas e de um espaço sem lugar. “A linguagem sonora foi para mim um meio de marcar fisicamente com o corpo o tempo no ato de fala.” O som, quando é transferido para o corpo, é mais bem preparado contra a perda do eu do que a imagem. A linguagem mostra-se para o artista precisamente como “libertação” do labirinto das novas imagens e de sua onipotência inumana. Aqui o pensamento seria infenso ao narcisismo, pois, mesmo que o tempo interno da autorreflexão entre novamente em discussão, deparamos com ele repetidas vezes na videoarte. A análise do *medium* ocorre a partir da contraposição do corpo, que ainda promete uma noção de identidade. O *medium* não pode enfim executar nenhuma autorreflexão. Essa teoria prática das mídias apresenta-se como uma posição de vanguarda, pois ela trabalha com o *medium* para criticá-lo e mobilizá-lo contra o abuso.

Essa posição traz à luz evidentemente aqueles problemas que surgem com as novas invenções, sem que ela deva ser atribuída a algum inimigo das mídias. Nesse contexto, a escolha entre vídeo e instalação tem um papel importante. “O vídeo não

pode mais existir tal como existem por natureza a instalação e a escultura, porque elas estabelecem uma relação física com o observador” e conservam de maneira íntegra a sensação corporal. A sensação corporal, que Hill denomina “*visceral experience*”, é um local de resistência e um meio de recepção artística: nele nos reencontramos num terreno conhecido com sinalizações no caminho da história da arte. O debate que se esboça nos trabalhos multimídia tem seus dois polos na noção de consciência e na insistência sobre a sensação corporal: na consciência como modelo da edição de vídeo e na sensação corporal como modelo de instalação. Os temas antropológicos não se deixam ignorar, apesar de todo o espetáculo da técnica.

Hill declara-se, portanto, pela instalação, mas também reconhece a sua sedução pelo “momento teatral, que procuro manter reduzido”. Por isso ele quer desviar a atenção fixa da tela e de suas “imagens intermináveis”, naturalmente numa encenação artisticamente exigente. Numa exibição com imagens, em vez de numa exibição *na* imagem. A estratégia consiste em não devolver às imagens a sua substância e a sua ilusão, o que resultaria no mesmo. Pelo contrário, as novas imagens, “que desde o início são imateriais, têm de perder ainda mais a sua falsa identidade” quando ele as “deixa escorregar pelo corpo físico e desaparecer na profundidade do espaço (simplesmente e sem vestígio)”. Essa visão do fim do século e da recente arte multimídia é surpreendente. Poder-se-ia falar mais uma vez, num discurso histórico, do início de uma nova história da arte?

A HISTÓRIA DA ARTE NO NOVO MUSEU: A BUSCA POR UMA FISIONOMIA PRÓPRIA

A disputa em torno da história da arte tem o seu lugar atual e também futuro no museu de arte contemporânea. Nesse local não é exposta apenas arte contemporânea, mas se encontra também sempre representada aquela ideia que possuímos sobre a história da arte. Porém, exatamente aqui, existem hoje dúvidas pertinentes sobre se a ideia de expor a história da arte no espelho da arte contemporânea ainda é universal e se ela ainda se sustenta. Os conceitos totalmente diferentes de arte que hoje estão em circulação suscitam a questão de se ainda somos capazes de chegar a um acordo no que diz respeito a uma ideia comum de história da arte, que possa ser exposta sem problemas nos museus. De fato, não basta simplesmente apresentar obras se elas não podem testemunhar a favor de uma ideia do curso da história da arte e da situação da arte. Ainda estamos presos a um sentido de arte cada vez menos compreendido, que conseguimos identificar apenas no quadro de sua história prévia, qualquer que seja a maneira que quisermos nos representar essa história.

O museu no qual é conduzida a discussão em torno da compreensão de si dos artistas e dos especialistas em arte é debatido hoje como instituição até mesmo na opinião pública. Sob a pressão de um público que quer ver no museu tudo o que os livros não explicam mais, a questão do conteúdo deixou há muito tempo de ser um assunto que interessa apenas aos especialistas. Não existe nenhum debate em torno do museu que também não seja um debate em torno da ideia remanescente de história da arte. Onde essa ideia se tornou incerta, parte-se para o ataque, abandonando o terreno das tendências contraditórias, pelo menos para se manter ainda digno de confiança.

Onde nenhuma arte é mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis.

A própria instituição vive hoje justamente das controvérsias que giram em torno do conteúdo de suas salas de exposição e de suas atividades, permanecendo com isso, por mais um instante, capaz de encenar o antigo espetáculo em todos os papéis possíveis. Quando, em 1990, o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugurou a exposição *High and Low*, ele se apresentava com uma nova fisionomia, que renunciava ao ideal de templo majestoso da modernidade clássica. Por isso queixou-se imediatamente da “profanação do templo”, no qual

parecia penetrar o design vulgar da *advertising* [propaganda]. O museu como *templo* da arte, em vez de *escola*, sempre foi, como explicou Arthur C. Danto naquela oportunidade, um conceito da era burguesa, muito embora sacralizasse precisamente o modernismo. Ainda em 1958, Ad Reinhardt fazia uma defesa veemente do museu como “oratório” e não como lugar de diversão. Três anos mais tarde, Claes Oldenburg invertiu o argumento e, no seu *Store Manifesto* [Manifesto da loja], substituiu o oratório pelo estabelecimento comercial.

No entanto o museu de hoje não se tornou uma loja de departamentos, embora mobilize todas as técnicas da *advertising* para pôr sob os holofotes uma arte há muito tempo controversa. A encenação original tornou-se a tarefa central de uma instituição que cada vez mais se equipara ao teatro com sua diversificada programação de espetáculos. Encontramos aqui, para empregar outra comparação, uma “zona de livre comércio” para gêneros das mais variadas procedências em que se pratica um comércio simbólico pelo reconhecimento no cenário artístico. Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível. O museu, por seu turno, por menos que esteja predestinado à arte contemporânea, mesmo fechando suas portas para ela, faria história de si mesmo. Por isso essa aliança forçada elimina por si só qualquer alternativa ao museu.

Nos anos 70 podia-se falar ainda de uma “crise do museu”, assim como se falava de uma “crise da arte”. Entretanto, a antiga crise de significado foi substituída pelo novo *boom* de um museu que satisfaz tão prontamente os desejos de criação dos organizadores e os desejos de entretenimento do público que as questões fundamentais logo deixaram de ser colocadas: cada um pode decidir por si o que não precisa mais decidir pelos outros. A abertura dos museus, pela qual se clamava tão urgentemente, está em plena marcha, mas parece diferente do que se esperava. Em vez de essa ampla abertura servir a uma oferta democrática de arte, o museu mesmo cai cada vez mais nas mãos dessa abertura. No solo de uma ilha estética, o público representa a si mesmo no cotidiano desde que se perdeu o cenário público para qualquer outra encenação coletiva.

Numa visão animadamente destrutiva, Douglas Crimp já em 1980 viu-se sentado “On the Museum’s Ruins” [Sobre as ruínas do museu], como soava o título de seu artigo para a revista *October*. Ele se refere aqui às ruínas da ficção museológica de representar a arte como um sistema homogêneo e a história da arte como sua classificação ideal. A sua crítica foi despertada na época pela “autonomia estético-moral” da arte moderna, a qual Crimp não era capaz de harmonizar com a exigência de sua ideia marxista de representação e queria, por isso, forçá-la a retratar a sociedade. Ele teria preferido proclamar uma arqueologia do museu que o desvendasse como o velho asilo para uma arte já hermeticamente segregada.

Lamentava o “uso neoconservador do museu como lugar das belas-artes” e conclamava num outro artigo a uma resistência contra uma falsa pós-modernidade, que redescobre mais uma vez as antigas genealogias da arte e “retorna a um *continuum* ininterrupto da arte de museu”.

Desde então a roda da história continuou a girar e à assim chamada arte de museu foi roubado o único traço com que Crimp se irritava, embora não faltem esforços em manter purificado o templo. Desse modo, deixaram de existir as antigas controvérsias superficiais em que se anunciava uma nova era. A arte de museu não possui mais um perfil exclusivo com o qual pudesse ocupar um lugar privilegiado e alternativo. Só conseguiu isso enquanto a admissão do artista no museu foi impedida com sucesso. Hoje a arte de museu é simplesmente tudo, já que tudo se encontra no museu. Os museus aceitam com gratidão e submissão as coleções particulares mais impróprias, cuja utilização é ditada exclusivamente pelo doador.

Simultaneamente foi reforçado um traço de atualização, descrito por Siegfried Gohr como o retorno ao salão anual do século XIX. Na relação não esclarecida em que se encontram hoje o museu e a feira de arte, são expressas as contradições de nossa cultura. Há muito tempo não se pode mais classificar o museu somente como cultura e também a feira de arte somente como mercado, desde que nossa cultura se dedica zelosamente tanto à musealização como ao princípio do marketing. No museu é consagrada a mercadoria que, ao mesmo tempo, é

comercializada na feira de arte. Mas o problema vai mais longe: instituições e ritos públicos emergem em toda parte onde não se confia mais que a arte como tal tenha qualquer força de convencimento. Mediante uma comunicação intensificada, é preservado o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em que se amplia o quadro institucional. A sociedade, por motivos os mais diversos, é dependente de uma cultura de prestígio e está fortemente decidida, por isso, a dar crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza.

Os preços servem aqui como rótulo do nível cultural e frequentemente impedem a aquisição de uma obra pelo mesmo museu que antes os elevou involuntariamente às alturas por sua política de exposições. Eles estão naturalmente sujeitos às leis do mercado e por isso transmitem com muito mais velocidade a impressão de que a arte existe como mera mercadoria, com a qual especulam todos que queiram investir o seu dinheiro. Porém, é preciso ver ainda sob uma nova luz os legendários preços que hoje também são alcançados esporadicamente pelas obras de artistas vivos. Eles são simultaneamente o símbolo visível de um antigo mito da arte, que hoje ainda se expressa nos preços, e atraem para si, por assim dizer, a aura que a arte perde cada vez mais. Os preços são recebidos com um espanto que na verdade é destinado à arte, mas que ela muitas vezes não pode mais desencadear com seus próprios meios. Assim,

contribuem para a desejada remitificação da arte, a qual não se quer perder tal como já se perdeu a religião.

Obras de posse permanente do museu que não têm valor de mercado são exibidas com tanto sucesso no balcão de trocas do museu, que aparecem sempre sob uma nova luz. O palco em que as técnicas atuais de exposição são testadas é próprio de um teatro que se impôs hoje na arquitetura atual do museu como concorrente bem-sucedido da casa de espetáculo e de concerto. A encenação da arte começa já na construção externa, com seus gestos convidativos, e prossegue nas salas de exposição, que são sempre reorganizadas como um palco. Onde a encenação sozinha não basta, entra em ação a pedagogia do museu, que desde os anos 20 é dirigida a um público novo. No entanto ela serve tampouco quanto a encenação à abertura do templo, mas reage também a uma crise da “religião da arte”, que reforça o desejo de uma secularização há muito tempo ultrapassada.

A conjuntura da construção do museu justifica-se por um desejo de expressão estética, para o qual, aos poucos, não se pode mais encontrar nenhuma outra finalidade arquitetônica, desligando-se assim das funções próprias de museu. A arquitetura de museu foi descoberta na Alemanha como a última tarefa construtora que se presta ao “emprego da arquitetura”, como escreveu A. Preiss numa coletânea de escritos informativos sobre o museu atual. O museu representa o Estado cultural ou a cidade cultural que não consegue mais se expressar convincentemente de outra maneira, menos ainda que a ópera e a

sala de concertos com os seus preços altos e livre da contradição que reside no fato de que veneramos uma cultura burguesa e já não somos mais uma sociedade burguesa.

Se adentrarmos o teatro da arte, seremos acolhidos por uma oferta variada de exposições que satisfazem virtuosamente dois desejos totalmente diferentes: o desejo por informação e o desejo de ser surpreendido. O desejo por informação é provocado pela falta de ideia do que acontece na arte atual, da qual ninguém mais tem uma visão geral. As exposições ocupam hoje o lugar de todas as outras informações sobre a situação da arte e do andamento da história da arte. Elas sempre tiveram uma aplicação quando se queria dar atenção a um novo movimento por meio de uma espécie de manifesto. Hoje, porém, elas preenchem as lacunas na informação, que só podem ser concluídas por meio de afirmações mediante obras que devem demonstrá-las.

Os rituais no culto da arte, sobre cujos motivos estamos incertos há muito tempo, ganham tanto mais peso quanto menos o público é formado por iniciados. Eles surpreendem o público com efeitos que sufocam já na origem as dúvidas possíveis sobre uma obra individual. O prazer de uma exposição substitui o prazer incerto dos objetos expostos. A nova e agressiva forma de exposição reage à curiosidade de um público mais amplo que busca no seu tempo livre um entretenimento requintado, já que ele é cada vez menos oferecido pelas mídias. Antes, ia-se ao museu para ver algo que nossos avós já encon-

travam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pôde ser visto.

Ao mesmo tempo, o museu envolve rapidamente o visitante em um ambiente audiovisual em que, afastado do resto do mundo, ele é entregue a uma impressão ótica única. A condução da luz numa cabine escura possibilita simular a intimidade entre o observador e a imagem, tal como ela se realiza diante do próprio aparelho de televisão. Trata-se de uma espécie de *screen environment* [ambiente de tela] a cuja hipnose abandonamos por um instante nosso olhar agitado. O museu apresenta-se como um *lugar de fantasia* livremente inventado que substitui o incomparável *lugar de formação* único, semelhante a um templo, que antes corporificava. Ao mesmo tempo conduz a uma experiência descorporificada do espaço, experiência que surgiu diante do monitor da televisão, no qual simples *imagens* se desprendem dos lugares e logo são suspensas novamente. Assim esperamos no museu a simulação de um espaço telemático que nos leva de novo imediatamente para fora dele. O museu tornou-se uma estação para trens da fantasia prestes a partir, em vez de permanecer um destino de nossa peregrinação em direção ao lugar da arte. A instalação também inventa no interior do museu um lugar alternativo que nega a lembrança do museu como sede. O antigo museu está em franco contraste com a desespacialização de nossa fantasia visual.

O museu sempre foi o oratório privilegiado de uma coleção de originais que só tinham um único lugar no mundo. Nele foi

quebrado também o poder do presente e permutado pelo tempo da história. O lugar do museu situava-se desse modo fora do tempo dos seus visitantes e contudo no interior da experiência espacial de seus corpos. Aqui se secularizava a situação de templo e igreja em que os fiéis podiam experimentar, espacial e temporalmente, a presença de um tempo mítico: também as imagens culturais nesse local eram habitualmente antigas e, no entanto, como corpos imagéticos eram visíveis e presentes, embora somente num exemplar e, por isso, num único lugar, que era preciso frequentar corporalmente. O museu coloca-se assim como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção do museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O *event* [evento] ocupa o lugar da obra.

No entanto são postos limites à nova encenação, quando se solicita à arte antiga que entre em cena de maneira sensacional com sua forma imutável. Nesse caso, os museus convocam “curadores convidados” proeminentes, aos quais é concedida, para uma atividade temporária, uma liberdade que os representantes da casa ainda hoje não desfrutam. Há não muito tempo podia-se descobrir Robert Wilson em Roterdã, como terceira atração de

um tal programa, na tentativa de transformar, em sentido literal, os espaços do museu em palcos nos quais as obras “exibidas” do acervo não podiam mais ser reconhecidas [fig. 28]. Surgiu aqui por pouco tempo um teatro de espírito barroco, que devorava a história da arte encarnada nas obras antigas e a descartava novamente numa “performance” brilhante. Os três gêneros estáticos, retrato, natureza-morta e paisagem (segundo o título da exposição de Wilson), forneciam, por assim dizer, o repertório de peças para a apresentação cênica, abusando-se às vezes da boa vontade, quando, por exemplo, um bronze de Auguste Rodin num bosque outonal artificialmente iluminado é exposto como natureza-morta. Há um sentido revelador em deixar o museu nas mãos de um autêntico diretor de teatro, ao qual se põe à disposição um palco histórico com acessórios históricos para uma encenação passageira.

No mesmo ano 1993, em que Robert Wilson encenava teatro num museu, Peter Greenaway exibiu um filme num outro museu – ou produzia a situação de um filme, mas sem filmar: o cenário era a bizarra coleção de arte do cenógrafo Mariano Fortuny, em Veneza, um lugar em que estátuas, máscaras, porcelanas e tecidos velhos se transformavam em acessórios de um espetáculo imaginário e se misturam com as próprias pinturas do colecionador [fig. 29]. O cineasta sentiu-se estimulado a organizar ali uma exposição sob o título *Watching Water* [Assistindo à água], na qual mostrava acessórios dos seus filmes. Ele montou no interior da antiga coleção, que definitivamente

parecia arranjada para um culto de rememoração da cultura, refletores do estúdio de filmagem que iluminavam alternadamente, segundo uma direção invisível, as partes da coleção e colocavam sob a luz as figuras dos quadros ou deixavam-nas sumir no escuro. O observador sentia-se transportado para dentro de um filme em que ele próprio contracenava, enquanto os atores o aguardavam em silêncio dentro da coleção, até serem despertados para uma vida breve no palco.

Numa entrevista publicada em junho de 1994 no *Film Bulletin*, Greenaway manifestou o desejo de “superar a situação do cinema” e trazer o público de volta aos espaços e corpos que ele perdeu em substituição à tela de cinema. Os seus projetos, entre os quais uma exposição itinerante intitulada *100 Objects to Represent the World* [100 objetos para representar o mundo], encontraram auge provisório na exposição *Stairs* [Escada], que em 1994 transformou toda a cidade de Genebra num palco. De centenas de lugares acessíveis por escadas, o próprio observador podia produzir uma situação de cinema, na medida em que, através de uma moldura que correspondia ao recorte de uma tela de filme, presenciava com os próprios olhos o mundo como um palco, do qual podia participar o acaso do instante. O mundo, a arte e o filme fundiam-se numa situação de palco em que o próprio observador entrava em cena

A transformação da exposição de arte num espetáculo vem caindo cada vez mais nas mãos de encenadores, que são historiadores de arte e não entendem de espetáculo estético. Surgem

já exposições em que velhas e novas obras reagem umas às outras em genealogias falsas ou irônicas que parecem livres da lei da história da arte. São forçadas comparações originais para demonstrar de maneira patente uma tese recém-nascida. Mas os experimentos estão restritos a exposições temporárias em que, por outro lado, vão muito além dessas perspectivas. Em 1993, na última variante da exposição *Sonsbeek* em Arnheim, a norte-americana Valerie Smith organizou um híbrido de museu de cera e quermesse em que a promiscuidade do velho e do novo, de arte e de curiosidade, causava em regra um sentimento de vertigem. A velha câmara das maravilhas, que precedia o museu, renascera quando obras contemporâneas eram oferecidas com animais empalhados e figuras sagradas de mau gosto do depósito do museu. Nessa atmosfera de pó e maquiagem, todo pensamento sobre arte e história da arte parecia absurdo, pois a visão desencadeava um caos de imagens e comparações, mas sem provocar aquele espanto que antes era causado pelo microcosmo da câmara das maravilhas. As peças contemporâneas davam a impressão de terem perdido nessa vizinhança a força de ainda atuarem como arte viva, como se também já pertencessem ao quarto de despejo da memória cultural.

A câmara das maravilhas pré-museológica da qual Horst Bredekamp nos relembra pode ser vista, ao contrário, ali onde máquina e arte, de cuja separação resultou anteriormente o museu

de arte, reencontram-se mais uma vez na assim chamada arte multimídia. Na nova Kunsthalle de Viena, largada na Karlplatz como um contêiner esquecido, uma exposição de Gary Hill exigiu uma técnica tão dispendiosa que especialistas trabalharam nela várias semanas. Na inauguração, semelhante a um parque de máquinas atrás do palco do teatro, a eletrônica estava tão escondida que provocava a ilusão de um jogo de imagens técnicas sem técnica. A exposição existia apenas enquanto a energia elétrica estivesse ligada, pois somente os monitores sempre acesos iluminavam as cabines escuras e as enchiam de imagens de vídeo em movimento. Nas salas reais surgiam espaços ópticos imateriais, temporalmente programados, que não podiam ser fotografados nem descritos por textos, motivo pelo qual o catálogo da exposição não trazia nenhuma ilustração. A antiga presença das obras, com sua lei de duração, é substituída aqui pela presença de um observador que adentra a sala por um instante e depois só pode lembrar-se da sua própria impressão. A rápida impressão original toma o lugar de um original duradouro, e os objetos mostrados se reduzem à função auxiliar de um *hardware*. A arte exposta dessa maneira é dependente da técnica que ela contém, e o computador regula a sequência de imagens do videoteipe durante o tempo de transmissão.

O computador conduz secretamente, como um instrumento pós-técnico da fantasia, já para além da velha oposição entre máquina e espírito. Seu caráter de ícone, que manifesta no monitor um mundo *processado* (e não *análogo*), supera a diferença en-

tre imagem e símbolo por meio de um híbrido de reprodução e técnica. O computador contém assim um desafio à antiga ideia de uma arte criativa, que encontra uma resposta falsa na assim chamada computação gráfica. Ele desafia também a uma nova reflexão sobre o papel do museu, visto que pode recolher tudo (armazenar), na medida em que rouba a existência corporal de tudo aquilo que normalmente é reunido (e apresentado) num museu. Museu e computador entram assim numa oposição produtiva. No museu está a experiência do lugar em que se encontram as peças corpóreas, e é da experiência do tempo que elas derivam e na qual as peças são comunicadas. No computador as imagens estão presentes de um modo não espacial e atemporal, com o que elas se transformam em informações incorpóreas.

O princípio de coleção do museu e o princípio de armazenamento do computador pertencem a épocas diferentes, embora no presente existam simultaneamente um ao lado do outro. É claro que o princípio de coleção do museu de arte, em oposição às coleções da natureza e da técnica, baseia-se no preceito da seleção e da validade daquilo que designamos como arte. Esse preceito conduziu outrora à grande divisão das imagens e dos objetos gerados pelos homens. Imagens no interior do museu adquiriam estatuto de arte, ao passo que fora do museu todas as imagens perdiam tal estatuto. Desse modo recebemos uma antiga herança à qual só com grande esforço conseguimos restituir um sentido atual, mesmo que não reste nenhuma dúvida sobre seu sentido anterior.

A arte foi sabidamente uma ideia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deviam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes. Essa ideia de arte, porém, só pôde sustentar-se quando associada a uma ideia de história da arte. Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, e somente a história da arte possuía uma validade universal que as obras individuais não possuíam. Por isso encontrou-se para elas um lugar em que toda arte individual participasse do princípio universal da arte: o museu de arte. Aqui tinha lugar tudo o que podia representar a história da arte, e isso era, como já se mostraria na fundação do Louvre, apenas arte antiga, ao passo que a arte moderna precisava adquirir primeiramente o status de arte de museu, sendo posta, portanto, em estado de espera.

O nervosismo que irrompe toda vez que a arte atual tem de ser definida de modo preciso demonstra, no entanto, de maneira bastante patente quanto ainda estamos presos a um conteúdo intelectual que tem apenas duzentos anos, por mais antigas que possam ser as obras de arte às quais transferimos essa ideia. Sem dúvida estamos interessados em manter de pé, desse modo, o vínculo com a grande tradição da cultura histórica, pois seria uma perda fatal se a arte fizesse parte apenas do passado. O busílis reside no fato de que só conseguimos definir

também a arte atual como arte mediante esse antigo princípio, ou seja, no horizonte de sua história: somente essa história pode explicar o que no fundo não se pode explicar. Mas a arte que surge hoje também possui de antemão um privilégio bastante especial, que não pode ser adquirido por simples ideias: como obra de arte que tem um produtor e um preço, ela pode ser comprada para um museu e ali exposta como arte. Embora, no fundo, seja apenas uma ideia, ela se materializa em obras que sempre possuíram um lugar e um nome. Por mais que seja uma ficção, como já suspeitava Marcel Duchamp, trata-se de uma ficção necessária na qual se materializa a cultura. O valor ideal e o material combinam-se de uma maneira paradoxal, mesmo que o valor material tenha se autonomizado com as práticas atuais do mercado artístico. Por mais que o valor defendido pelo mercado de arte seja o valor de venda, e o valor de posse o valor proclamado pelo museu de arte, é somente o valor de símbolo, no entanto, que pode reivindicar nossa atenção.

Para alcançar uma explicação sobre esse valor simbólico que foi encenado tão visivelmente no museu de arte, convém inspecionar mais uma vez o papel tradicional do museu como portador da história e como lugar de culto de um público burguês, em vista da prática atual e dos seus problemas. A história, quando tem alguma importância, é uma história coletiva na qual uma comunidade encontrasse reunida, para o bem ou para o mal.

Mas como relacionar a história com o museu de arte, onde ela tem uma existência tão contraditória e onde muitas obras pagam a entrada em coleções com a perda de sua história anterior para simplesmente se tornarem arte? Consequentemente, a história residia aqui não apenas na evidência das obras individuais, mas antes na evidência de uma instituição que se apresentava como propriedade coletiva. A nação havia assumido fazia muito tempo o lugar da religião, o museu de arte nacional o lugar da antiga catedral, da qual assumiu algumas de suas peças mediante desapropriação. Curiosamente, a história adquiriu uma nova autoridade atrás das portas do museu onde parecia terminar, já que triunfava sobre o tempo nas “obras imortais” e já que a nação também era celebrada nessas obras como sua proprietária. No museu as obras alcançavam uma estação final em que o tempo não mais chegava. Aqui elas escapavam à transformação artística para serem reverenciadas em nome da história ou em nome de uma arte que torna a história visível.

O museu de arte estava solidamente inserido nas democracias modernas, onde gerenciava a história, a cultura histórica e a arte transformada em história em nome do Estado. Ele parece pertencer a todos nós, e no entanto – ou por isso mesmo – não temos o direito de nos apoderar do “templo da arte”, em cuja entrada o Estado postou suas sentinelas. O tema (a história da arte) e o portador da representação (o Estado nacional) são vistos em conjunto, e essa tarefa da representação é reconhecida ainda hoje também ali onde precisamente aparece de maneira

isolada uma objeção à programação do museu. Em 1994, a Galeria Nacional de Berlim ousou expor em meio ao seu gigante acervo de arte do século xx algumas poucas pinturas de artistas antes estabelecidos na Alemanha Oriental, como Willi Sitte e Wolfgang Mattheuer. Ergueu-se uma violenta tempestade na imprensa, como se a consciência histórica e a dignidade da pátria tivessem sido ofendidas pelas peças “contrabandeadas”. Certamente foi equivocada a tática de transitar para uma nova normalidade, por assim dizer, sem fazer comentários a respeito dela, e ainda foi agravada pelo erro de uniformizar, sem maiores indicações, os dados do inventário da casa, como se nunca tivessem existido duas casas com o mesmo nome. É espantoso, no entanto, como ainda hoje provocam emoções quadros cujo lugar nas paredes públicas não parece justificado. A questão da representação, que manifestamente deve instituir a identidade nacional, é uma questão da instituição e não uma questão do desempenho artístico individual.

Isso pode ser verificado na prática quando se acompanham os desenvolvimentos recentes nos antigos países socialistas do bloco oriental, onde não existe nem uma tradição museológica inocente nem uma consciência política não ameaçada, posto que democrática. Lá o partido havia tomado as obras de arte das igrejas em nome do Estado e as colocado no museu, que agora, depois da “mudança”, foram exigidas de volta pelas mesmas igrejas, como se os museus que portassem a falsa etiqueta devessem ser novamente desapropriados. Na Polônia, os alta-

res góticos esculpido em madeira e, na Rússia, os antigos ícones foram solicitados aos museus nacionais, pois as igrejas se sentem como os verdadeiros proprietários e os autênticos herdeiros da história. Na Rússia, a posse do arcaico “ícone de Vladimir”, que portara o título nobiliário de “patrono da pátria”, é disputada novamente tanto pelo Estado como pela Igreja, e o presidente Boris Ieltsin pronunciou a sentença salomônica de que pertenceria ao Estado, embora pudesse por empréstimo ser utilizado pelas igrejas na missa [fig. 30]. O processo é instrutivo sob vários aspectos, porque aqui foi posto em questão não apenas o direito de posse dos museus, mas também o valor artístico em favor do antigo valor de culto. E o contraexemplo disso também é bastante interessante. Os monumentos de Marx, Lênin e de chefes partidários que sempre haviam representado a visão oficial e ao mesmo tempo o Estado, quando não são destruídos, desaparecem nos museus ao ar livre criados às pressas, como se estes fossem lugares sobre os quais a história não possui mais nenhum poder [fig. 31]. Assim também foram tratados os testemunhos da religião há duzentos anos no Ocidente, embora naquela época isso fosse feito com a convicção de que se lidava com obras de arte.

Hoje, no Ocidente, não é o museu enquanto tal, mas o museu de arte contemporânea que lança dúvidas sobre a sua tarefa e provoca debates sobre a sua aparência. Ele procura um rosto

próprio e por enquanto segue no encaixo do antigo museu, com o qual, porém, já não tem mais semelhança. Para ser levado a sério como instituição, apresenta-se com a aparência daquela instituição que já é conhecida e reivindica o direito questionável de expor também história da arte, embora só possa fazê-lo com obras que possuem apenas uma genealogia duvidosa no sentido da história da arte. A questão não consiste, portanto, em saber se devem existir museus de arte contemporânea, mas antes em saber se a forma convencional do museu e sua tarefa de representação históricoartística ainda são apropriadas para isso. Há muito tempo eles se tornaram galerias de arte com oferta atual e palcos alternados do atomizado cenário artístico, mas que se encontram, contudo, sob a falsa obrigação de inventariar todo o seu acervo e canonizá-lo para a história oficial da arte, servindo desse modo também ao mercado de arte, que é sempre dependente desse papel do museu.

A crise da instituição que foi desse modo anunciada está vinculada à crise em que entrou o público como fórum e portador do consenso. Examinando retrospectivamente a história do museu, torna-se clara hoje a disposição de uma elite burguesa de colecionadores e funcionários da arte em celebrar um ideal conjunto de arte e de coleção de arte. Era também a predisposição de se deixar representar como nação cultural em alguns lugares exclusivos, pertencentes a todos, e por uma ideia única de arte e de história da arte, ou seja, de transferir uma identidade coletiva a uma instituição encarre-

gada dessa tarefa e de procurá-la no espelho da história: a história das escolas de arte nacionais e das antigas coleções de arte da humanidade. Contra esse pano de fundo, fica evidente não apenas a nova relação com a história, mas também a nova concepção de público que hoje presenciamos. A cultura coletiva, entretanto, é posta em dúvida, tanto quanto nossa capacidade de ainda desenvolver uma consciência coletiva em que se reúnam todos os grupos da sociedade, a não ser no caso da tolerância ao acordo. Aqui surge finalmente a experiência de qualquer um poder produzir sua imagem publicamente diante do monitor, sem ter ainda de comparecer publicamente em algum lugar.

No caso do museu, em que as iniciativas particulares de colecionadores individuais sempre desempenharam um papel, cada vez mais é feito o apelo dos doadores à representação pessoal, em prejuízo de antigas formas de representação coletiva. O Museu Ludwig de Colônia é o exemplo mais espetacular a esse respeito, se o compararmos ao exemplo da Fundação do Patrimônio Cultural da Prússia (*Gegenbeispiel der Stiftung preussischer Kulturbesitz*). A pretensão de validade apresentada pelos colecionadores individuais é celebrada pelo reconhecimento de que o museu atual tornou-se um local de atividades públicas, no qual têm lugar não apenas exposições, mas exibições de filmes, conferências e congressos, em suma: onde existe um fórum de encontro que, à sua maneira, se tornou singular. Não causa admiração, portanto, que o público,

como vimos, busque aqui uma autorrepresentação, ou seja, a oportunidade de encenação para grupos e mentalidades particulares que não querem mais se deixar representar por um ideal único de arte e história. O mesmo público para o qual a televisão popularizada não oferece mais nenhuma programação entra no museu também com o desejo de informação cultural. Ele também procura aqui, numa base cultural, uma representação do seu próprio tempo, do qual não possui mais nenhum símbolo válido. Queremos fazer uma imagem do presente, tal como foi oferecida outrora pelo estágio recente de uma história da arte homogênea. Por isso talvez fiquemos também tão decepcionados se o museu, por motivos totalmente compreensíveis, não pode mais satisfazer exatamente esse desejo.

Não obstante, o desejo por informação, com o qual as instituições já contam, é uma tentação à politização do museu. O museu sempre foi um acontecimento político, por mais neutra e apoliticamente que se comporte. Mas a politização parte hoje de grupos de interesses que operam no parque internacional sob a máscara do conceito inofensivo de “intercâmbio cultural”. Eles travam uma luta silenciosa pelo reconhecimento mútuo das “imagens históricas” e são representados por “comissários” que decidem a feição que deve receber uma exposição internacional. Um exemplo dessa forma de política cultural agressiva foi a exposição *Europa-Europa* em Bonn, em 1994, ano em que a história da arte tão triste e contraditória da Europa Central e Oriental se apresentava como um radiante

“século de vanguarda”, no qual estava em questão apenas a participação de cada uma das nações.

No futuro desvendaremos possivelmente outros símbolos que, embora ainda venham a portar a etiqueta de arte, se desprenderão do contexto da formação e da cultura histórica que constituiu o fundamento da arte até então. A cultura oficial foi ligada durante tanto tempo a um discurso dominante e foi simultaneamente tão mercantilizada que agora não possui mais a autoridade de um ideal comunitário. Há muito dissemina-se também um desejo geral de criatividade que não quer mais entregar aos artistas o monopólio da expressão de si, ao passo que esses começam a assumir sob direção própria os “museus de artistas” e a se libertar do mercado (Lodz). Temas recém-surgidos num contexto regional e semiprivado exigem símbolos de comunicação não mais submetidos ao ditame de um estilo artístico reconhecido (e do seu valor de mercado). Na literatura sobre arte também surgem novos relatos e argumentos que não querem se curvar ao programa de uma história da arte única. A diversidade explosiva do mundo reflete-se numa correspondente diversidade de imagens do mundo, que, porém, são prejudicadas por uma cultura midiática monopolizada. Por isso começa a se desenvolver também nas democracias ocidentais a tendência para uma cultura não oficial de traços totalmente distintos, na qual o valor artístico tradicional é tão

incerto (ou sem importância) como o valor de informação no sistema de uma história da arte oficial.

Nos Estados Unidos a atenção se concentrou sobre o Museu de Arte Moderna de Nova York, frequentado pelos “modernistas” como uma igreja e no qual seguidores de uma mesma denominação reúnem-se para uma profissão de fé. Os seus adversários, entre os quais Douglas Crimp, rebelavam-se veementemente contra a pretensão destes “*to tell the story of modern art*” [de contar a história da arte moderna]. Eles viam na crença sobre a “essência” da arte autônoma, tal como a formulara o crítico de arte Clement Greenberg, uma mentira pura e simples, que não podia mais ser conciliada com a realidade da produção artística e de suas contradições, ou seja, consistia num programa que vivia da crença dos adeptos. Mesmo Arthur C. Danto, que contava entre os fiéis, viu-se obrigado a concluir que a “história da arte” da modernidade “chegara ao fim, porque havia cumprido sua finalidade”. O “fim da modernidade” é, no sentido de Greenberg, precisamente “o fim de uma teoria que explica *why art is high when it is high* [por que a arte é elevada quando é elevada]. O que chegou ao fim é determinado conceito de história da arte”.

Pode parecer vão hoje querer capturar a *imagem* da história da arte da qual falei. Por que precisamos dela afinal, se todo artista, no passado e no futuro, mostrou-se incontestavelmente real, tão real quanto é a história, e se suas obras existem tão realmente como existem os objetos? Pode-se então apenas

objetar que ficções também fizeram história e que elas também foram retificadas. A arte é uma ficção histórica, como já provou Marcel Duchamp, do mesmo modo que a história da arte, o que André Malraux descobriu sem querer quando escreveu sobre o “museu sem paredes”. Portanto é uma questão de instituições e não de conteúdo, e muito menos de método, se e como arte e história da arte sobreviverão no futuro. Afinal as catedrais sobreviveram, há não muito tempo, à fundação dos museus. Por que os museus atuais não devem vivenciar a fundação de outras instituições em que a história da arte não tem mais lugar ou tem uma aparência completamente diferente?

PARTE II

“O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE?”

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA ATUAL E PESQUISA HISTÓRICA DA ARTE

O tema do fim da arte, bem como o do fim da história, já esteve muitas vezes em discussão, ainda que ambos não tenham sido propagados pelas mesmas pessoas nem pertencessem ao mesmo contexto. O “fim da arte” foi na maioria das vezes uma palavra de ordem em favor da proclamação de uma nova arte. O “fim da história”, porém, parecia ter chegado para todos aqueles que percebiam falta de sentido na história presente e de um objetivo para uma história totalmente nova. Raramente viu-se conexão entre ambos os temas no modelo teórico de uma *história da arte*, a qual todavia parecia ocupar tanto os artistas como os historiadores da arte enquanto precisamente a arte constituía, desde os tempos de Hegel, a essência de um desenvolvimento coerente e organizado, ou seja, claramente simbolizava a história também no fato de que parecia estar sempre no fim. Hoje mesmo entre os artistas e os historiadores da arte perdeu-se a noção de um acontecimento dotado de sentido, a que uns dão continuidade e outros narram. A incerteza sobre como prosseguirá a arte – e o que é arte – suscita novas questões entre

os artistas, ao passo que os historiadores da arte formulam a pergunta sobre o que afinal foi a história da arte e sobre se ainda resta alguma certeza a esse respeito.

Só se pode falar aqui pelos historiadores da arte. Refletir sobre o fim da história da arte não significa profetizar o fim da pesquisa sobre a arte. O que se tem em vista antes é a substituição, frequentemente já efetuada na prática, de um esquema rígido de apresentação histórica da arte, o qual na maioria das vezes resultou numa história puramente estilística. A arte apresentada dessa forma manifestava-se como um sistema autônomo que podia ser avaliado segundo uma evolução com leis próprias. O homem só tinha um lugar nela quando tomava diretamente parte na produção artística, ao passo que, inversamente, a arte não encontrava mais nenhum lugar na história universal, sendo vista apenas em sua própria história autônoma.

A crise da antiga história da arte já havia iniciado quando a vanguarda, com seu próprio modelo de uma *história da arte do progresso*, declarou oposição ao modelo ultrapassado de uma *história dos grandes modelos*. Assim chegou-se à coexistência de duas versões de história da arte que se igualavam superficialmente em suas ideias, mas guardavam pouca relação entre si quando tinham diante dos olhos a marcha da arte antiga ou a história da arte moderna. Embora a ideia da arte ainda constituísse o teto sob o qual ambas se sentiam em casa, ela não proporcionava mais a imagem de um todo. Desse modo, ambos os modelos se contradiziam quando ocupavam um lugar comum,

na medida em que continham como contradição a continuidade da história e a ruptura com a história. O ideal da primeira modalidade de história da arte estava no passado e o da segunda no futuro.

Encontramo-nos, entretanto, numa situação em que as questões do sentido e das funções da arte só podem ser respondidas por uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura. Mesmo na reflexão dos artistas, a arte antiga e a arte moderna constituem, numa visão retrospectiva, uma unidade que aguça o olhar para novas descobertas. Dentro dos limites em que até aqui se discutiu a respeito da arte, os métodos de interpretação foram tão refinados que correm o risco de se transformarem em sua própria finalidade. Assim, a disciplina acadêmica chega por si mesma a uma situação em que tem de rever a sua maneira de colocar os problemas. A arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação implica mudanças na disciplina. Ao passo que a história da arte amplia-se ainda mais, uma vez que é vista de modo bastante geral como um componente inseparável da história e da cultura, ou seja, já que não permanece mais apenas “em seu próprio território”. O resultado paradoxal consiste, contudo, em que, apesar disso ou por causa disso, deixa de existir aquela história da arte que discute seu tema com uma apresentação única do acontecimento artístico, mas surge uma possibilidade de escolha entre várias “histórias da arte”, as quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados.

O artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica. Esse desenvolvimento oferece oportunidades, mas também problemas para o futuro de uma disciplina que justificou a si mesma pela delimitação do seu objeto (a arte) perante outros domínios do saber e da interpretação.

A HISTÓRIA DA ARTE NA ARTE ATUAL: DESPEDIDAS E ENCONTROS

No conceito “história da arte” está contida tanto a história real da arte como a disciplina que escreve essa história. O *fim da história da arte* não significa para a disciplina o fim do seu tema, mas o possível fim de um conceito único e fixo de acontecimento artístico. O título, que alude conscientemente a uma dupla compreensão, pretende chamar a atenção para a situação atual dos artistas, que não se movem mais por um caminho retilíneo do desenvolvimento histórico, e simultaneamente dirigem o olhar para uma ciência da arte que não reconhece mais um modelo obrigatório para a apresentação do seu objeto. O assunto a seguir é a conexão entre experiência artística atual e pesquisa científica da arte. Gostaria de introduzir o tema com uma anedota.

Em 15 de fevereiro de 1979, a *petite salle* do Centro Pompidou de Paris estava tomada “pelo tique-taque regular de um despertador preso ao microfone”. O pintor Hervé Fischer, que descreveu pessoalmente esse procedimento, media a extensão da sala com uma fita métrica, caminhando lentamente na frente do pú-

blico. Numa das mãos segurava um cordão branco suspenso na altura dos olhos e na outra um microfone com o qual escandia o compasso do estilo artístico passado, como o tiquetaquear de um relógio. Deteve-se a um passo diante do meio do cordão e declarou “neste dia do ano 1979, constato e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada”. Depois partiu o cordão e disse: “O instante em que cortei este cordão foi o último evento na história da arte”, “cujo prolongamento linear seria apenas uma ilusão preguiçosa do pensamento. [...] Liberados da ilusão geométrica e atentos às energias do presente entramos na era de eventos da arte pós-histórica, a meta-arte”.

Fischer esclarece esse ato simbólico em seu temperamental livro *L'Histoire de l'art est terminée* [A história da arte encerrou-se]. O novo, por si mesmo, “já está de antemão morto. Ele recai nos mitos do futuro”. O “ponto de fuga perspectivado situado na linha imaginária do horizonte da história foi alcançado”. A lógica de um desenvolvimento linear, em direção a um futuro da arte ainda não escrito e projetado pelo próprio artista, está consumada. “A despedida do valor da novidade é inevitável caso se queira manter viva a arte. A arte não está morta. O que acaba é a sua história como progresso para o novo.”

Fischer questiona não apenas o clichê do programa da vanguarda como também o conceito no tratamento da história, cujo progresso dinâmico os burgueses celebravam e os marxistas reclamavam, antes que o tivessem extraído à força com

todos os meios. O autor fala da ideia de uma arte moderna que avança, por assim dizer, de invenção em invenção, a partir do seu direito de permanecer válida. Quando se reporta à pós-história, põe em jogo a questão maior do sentido da história (p. 324). Dois temas com frequência discutidos separadamente são colocados aqui sob a mesma luz: o *fim da vanguarda* e o *fim da história*. Uma vanguarda que se adiantava à maioria para ser alcançada por ela no futuro acreditava fazer história segundo o modelo no qual os pensadores e os autodesignados condutores da história reconheciam o sentido desta. A arte também oferecia para aqueles que refletiam propriamente sobre a história a visão convincente de uma lógica embutida, pois emergia de uma sequência contínua de estilos que se “desenvolviam” um a partir do outro e se estimulavam mutuamente. A questão acerca do fim da arte, assim como a questão acerca do fim da história, emergiu a partir dos anos 60 quando nem a arte nem mesmo a própria história pareciam ainda oferecer alternativas e rumos a que se pudesse apelar. Surgiu desde então a impressão de que seria preciso lançar-se a um balanço pós-histórico com tudo o que estivesse às mãos.

Hervé Fischer aparece no livro impresso, que talvez não sobreviva sequer à rápida performance que foi gravada, como um sobrinho francês de Beuys para o qual é vital, de fato, não a “plástica social” mas o ato social na arte. Por isso chamava a história da arte de “uma ilusão”, o progresso de “um mito” e a sociedade de “uma realidade”. Nunca o encontrei, embora

tenhamos conversado por telefone quando ele estava a caminho do México. Na contracapa do livro sorria-me, porém, sempre jovial. Queria garantir para si que ao proclamar a ficção na história da arte seguia as pegadas do grande Duchamp, assim como este fizera no caso da arte.

No entanto, a arte (justamente ainda) contemporânea não registra apenas despedidas, mas também sempre novos encontros com a história da arte como terreno de uma continuidade mítica e de uma esperança que se encontra oculta no ato de repetição. A morte de Pablo Picasso, em 1973, ofereceu uma ocasião para isso, pois ele era o último herdeiro de uma ideia imortal da história da arte viva. Desde a morte de Rafael, acontecimentos como esse sempre conduziram ao seguinte mote: “A arte continua viva, embora seus mestres tenham morrido”. Picasso prestava-se a ser portador de uma esperança porque unia figuração e abstração com tanta facilidade quanto tomava o seu material simultaneamente da natureza e da arte e saudava com a face de Jano, própria do revolucionário conservador. Por isso, os mais diversos artistas começaram então a projetar imagens comemorativas nas quais uma meta-história da arte se incorpora a um espaço imagético coletivo, o lugar fictício do simultâneo.

Num quadro mostrado em 1975 na Frankfurter Kunstverein, Renato Guttuso, o realista marxista de Palermo, reunia

em torno do amigo Picasso, numa mesma mesa para um banquete, os maiores pintores da história da arte apresentados em seus autorretratos, de Dürer e Rembrandt a Courbet e Cézanne [fig. 38]. O festim fúnebre de todos aqueles que na história da arte sempre continuaram a viver nos representantes mais jovens deixa a impressão ambígua de um espaço da história quase anistórico, mas também desperta a ideia de que o tema já se cristaliza para uma rememoração. Talvez até mesmo a própria arte sente-se à mesa na figura dos dois modelos de Picasso que jogam a beleza atemporal contra a beleza moderna. A situação narrativa dessa invenção de imagens absorveu para si, talvez involuntariamente, o valor narrativo presente na ficção da história da arte.

Em 1973, mesmo ano da produção da obra de Guttuso, Richard Hamilton, fundador da arte pop na Inglaterra e seguidor de Marcel Duchamp, colocou Picasso diante da tela de Diego Velázquez, que Édouard Manet venerava como o “pintor dos pintores” [figs. 34, 35]. Significativamente, como em Guttuso, trata-se apenas de uma série de “estudos” e variantes, desta feita um guache que traz o título paradoxal de *Las meninas de Picasso*. O título talvez não pareça totalmente paradoxal se recordarmos (e a recordação é, com efeito, um sentido da história da arte) que no outono de 1957 Picasso “desconstruía” *Las meninas*, a obra-prima espanhola de 1656, numa longa série de paráfrases próprias em que se tratava de estudos não de uma obra e sim para uma obra, sobre a qual André Malraux, em seu

livro posterior *La Tête d'obsidienne* [A cabeça obsidiana], um anos após a morte de Picasso, lançou um véu de poesia e verdade. No guache de Hamilton, Picasso encontrasse no mesmo lugar do quadro de onde Velázquez nos fita no original, enquanto as outras figuras transformam-se diante dos nossos olhos em criações de Picasso, por assim dizer, na medida em que resistem à abstração por meio da estabilidade cubista. As metamorfoses mantêm viva a peça, porém se insinua mais uma vez a suspeita de que Hamilton lamenta não apenas a perda de Picasso, mas de uma tradição moribunda da história da arte que é praticada.

Curiosamente, essa tradição se cristaliza solidamente numa serigrafia de Robert Rauschenberg em que o artista organiza uma colagem de obras de arte arbitrariamente misturadas, todas impressas em várias camadas sobrepostas e jogadas umas contra as outras [fig. 36]. O denominador comum é dado pelo fato de que quase todas essas obras, aqui reunidas numa superfície impressa, existem numa única e mesma casa de maneira heterogênea e fluida, exatamente do modo como vivem em nossa memória. Como imagens de museu, anunciam conjuntamente uma casa que naquela época, quando a serigrafia surgiu em 1969, completava cem anos: o Museu Metropolitan de Arte. A folha, que traz uma dedicatória comemorativa e foi assinada pelos funcionários do museu, deixa uma impressão

ambígua como trabalho de encomenda e parece ser uma manifestação não muito convicta do artista. Todavia, de uma maneira mais profunda, ela é autêntica: como espelho da história da arte e de como esta foi inserida no museu, num museu que então quase não abrigava arte moderna, tanto que o retrato de Gertrude Stein feito por Picasso (não havia ela composto um angustiante ensaio sobre “obras-primas”?) é o trabalho mais atual nesse conjunto. A esterilidade de uma coleção em que cada obra permanece para sempre isolada é apreendida de maneira sugestiva nessa obra.

Contra isso atuam trabalhos como *Krokus* e *Persimmon* [fig. 37], de 1962 e 1964, nos quais as obras de arte emergem em meio a arquivos de imagens do mundo cotidiano, como fragmentos de uma recordação cultural, e se misturam livre e espontaneamente com a realidade contemporânea. São impressões fotográficas de uma *Vênus* de Diego Velázquez e outra semelhante de Rubens, ambas olhando para um espelho, o qual Rauschenberg sempre admirou como símbolo de uma superfície transparente, de uma contradição em si, como ele mesmo observou numa entrevista de 1987. Mesmo os trabalhos também são espelhos modernos da consciência, nos quais se reproduz um mundo difusamente experimentado. A colagem, empregada aqui, aliás, como uma técnica da pré-história do escaneamento, é uma metáfora para a colagem de imagens e lembranças de nossa memória, para uma coleção de novo tipo. “As coisas também têm uma história”, e para Rauschenberg pa-

recem mais “reais” do que as ideias, embora sejam aqui refletidas midiaticamente, assim como as reproduções artísticas, que deixam menos dúvida ainda sobre o fato de que se baseiam em reproduções. A história da arte do museu e a da nossa memória, a memória cultural e pessoal, contrastam de modo peculiar e convincente nos trabalhos de Rauschenberg.

Em 1989, exatamente vinte anos mais tarde, a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman voltou-se para as ideias imagéticas reunidas na história da arte nos assim chamados *History Portraits* [Retratos da história], ao representar ela própria uma “imagem viva” da Virgem com o Menino e vestir a máscara histórica de uma obra de arte [fig. 39]. Máscara e corpo, pose e atriz resultam numa unidade quando ela encena a história da arte com seios postiços, embora num figurino autêntico. A fotografia está tão iluminada que revela também a condução da luz na obra antiga como cenografia. A fotógrafa apresenta-se na história da arte da Virgem ofuscando o *medium* técnico pelo *medium* da pintura. A pose sempre foi o seu tema geral, motivo pelo qual Arthur C. Danto já em 1987, antes do surgimento dos *history portraits*, falava de *performance art*, na qual a própria fotógrafa entrava no palco deixado vazio por seu antigo duplo. A moldura confirma em sua cumplicidade a foto no status de cenografia, assim como ela já fazia na pintura histórica.

A reapresentação de uma ideia imagética da obra deixa a impressão angustiante de pseudopresença de um museu de cera e tem como limite a quebra de um tabu. A distância em relação à história da arte encolhe e aumenta num único e mesmo momento, já que não podemos afastar ou livrar a história da história. Em *Film Stills*, a artista norte-americana começou nos anos 70 a desconstruir o *medium* filme. Em *History Portraits* reside, contudo, a ideia de que estamos sempre fazendo teatro quando hoje nos apossamos da cultura. Não são nossas peças que são apresentadas, mas criamos para elas palcos perfeitos, nos quais nós mesmos fazemos o papel dos senhores. Quando a ciência da arte apresenta em museus peças que ela própria não escreveu, então os artistas rivalizam com ela para poder entrar em cena na história da arte.

A HISTÓRIA DA ARTE COMO ESQUEMA NARRATIVO

O empreendimento que Hervé Fischer dava por encerrado teve início com a história da arte defendida pelo florentino Giorgio Vasari em suas biografias de artistas, que apareceram pela primeira vez em 1550. Na introdução à segunda parte, ele dizia resoluto que não queria simplesmente fazer uma tabela com artistas e obras, mas “explicar” o curso das coisas para o leitor, pois a história é “verdadeiramente o espelho da vida humana”, também permitindo, portanto, conhecer as intenções e as ações dos homens. Por isso ele pretende separar na herança artística “o melhor do bom e o melhor de todos”, mas sobretudo “descobrir as causas e as raízes de cada um dos estilos e expor o desenvolvimento e o declínio das artes”.

Desde que Vasari redigiu essas frases com uma autoconfiança invejável, os seus sucessores sentiram-se igualmente comprometidos com o projeto de uma história da arte que fornecesse o padrão segundo o qual fosse possível avaliar a obra individual e que constituísse um quadro em que tudo encontrasse o seu lugar predeterminado. Porém essa história preci-

sava ser inventada, ao passo que as obras que nela deviam ser inseridas já existiam definitivamente. Num primeiro momento, o empreendimento resultou num esquema narrativo desprezioso, que o autor podia manejar de modo tão abrangente que tudo transcorria conforme o plano. No entanto, a partir do momento em que os narradores posteriores entraram em cena – os quais não podiam mais adicionar sem problemas a crescente matéria da narrativa à narrativa anterior –, o apelo a um modelo oficial e universal de narrativa tornou-se cada vez mais forte. Em nosso caso, contudo, o modelo precisava responder imediatamente a uma dupla questão, uma vez que associava dois conceitos que, até o século XIX, ainda não possuíam um significado fixo. Compreendida em sentido estrito, a arte era uma ideia encarnada nas obras de arte e a história um sentido presente nos acontecimentos. Fazia-se necessário o esclarecimento de dois conceitos tão logo se quisesse apresentar a arte em sua história.

Johann Joachim Winckelmann causou grande sensação com a sua *Geschichte der Kunst des Altertums* [História da arte da Antiguidade], publicada em 1764 em Dresden [fig. 2], pois parecia escrever história no sentido rigoroso, de um modo ao qual ainda não se estava acostumado: para isso escolheu justamente a arte. Ele próprio anunciava essa nova exigência ao, sem mencionar a fonte, reportar-se no prefácio ao *Orador* de Cícero e ao

entender “a palavra história num sentido diferente daquele que tem na língua grega”. Seu objetivo não era mais a “mera narração da sucessão temporal” e muito menos a habitual biografia dos artistas. Não, ele se propunha realizar a “tentativa de um edifício teórico” e extrair a “essência da arte”, em sentido estrito, “das obras”, em vez de falar somente das “circunstâncias externas”. Ou seja, arte sem história e, ao mesmo tempo, arte como história. Por isso censurava todos os seus precursores por não terem penetrado “na essência e na intimidade da arte”, mas terem narrado pura e simplesmente histórias sobre a arte.

Cícero havia pensado numa retórica particular de narrativa histórica, mas o seu comentário vinha em boa hora para Winckelmann, pois em Roma, para onde afluíam de toda a Europa os amantes da arte, ele não queria descrever a arte romana e sim o classicismo grego como rememoração e ideal, do qual certamente não podia ter uma imagem exata devido à falta dos originais gregos. Um projeto peculiar, portanto, escolher como tema não a arte do próprio círculo cultural, mas, no interior da arte antiga, a arte duplamente distante dos gregos. Tudo isso quase resultou numa história imaginária no duplo sentido do método e do objeto. Era uma noção que o autor fazia de uma condição ideal da história. Mas procedeu com tanto “sistema” (segundo o próprio Winckelmann) e encontrou tanta curiosidade para o seu tema, que desde então se quis escrever a história da arte de acordo com seu modelo: história da arte que tratava da arte verdadeira, autêntica.

A arte não era apenas um conceito coletivo, mas um conteúdo intelectual próprio que, por fim, não era mais dependente sequer das obras de arte, ou seja, algo que podia ser invocado mesmo contra ela, caso esta não lhe bastasse: eventualmente podia-se até mesmo lamentar a ausência da arte, visto que se formara a seu respeito ou um conceito absoluto (século XVIII) ou um conceito retrospectivo (século XIX). A maneira mais simples de falar sobre arte consistia em segui-la na própria história em que havia se desenvolvido. É preciso lembrar-se desse estado das coisas, caso se queira entender quais modelos desempenharam um papel na prática da historiografia da arte. A unidade que reside na arte foi reconhecida admiravelmente no contexto de uma história universal dela própria. Por isso, tudo o que se tornava objeto dessa história da arte precisava ser explicado primeiro como obra de arte, por assim dizer sem considerar se em seu surgimento se pensara em arte. A Escola de Viena da história da arte, que desde o final do século XIX havia assumido a direção nessa especialidade, colocava tudo aquilo com que se ocupava (desde a “indústria da arte romana tardia” até a modernidade) sob o axioma de que uma história da arte única é testemunha da existência de uma arte universal. Mas esse universalismo era um desenvolvimento tardio e podia alimentar-se da pretensão de hegemonia da monarquia real e imperial na Áustria, que no Leste se estendia afinal para além das fronteiras culturais.

Inicialmente, contudo, a história da arte ensinada na academia de arte (na França de Luís XIV) possuía, em vista de uma concepção prática, um terreno surpreendentemente pequeno, dividido em um setor “antigo” e outro de “arte moderna”. Isso permaneceu ainda assim quando em 1793, e depois novamente em 1803, o Louvre foi inaugurado e no térreo foi exposta a arte antiga e no piso superior a arte do Renascimento italiano, incluindo o “classicismo” francês do século XVII, modestamente ladeado pela “Escola” holandesa e espanhola. Onde não existira “arte”, segundo a visão da época, a história da arte também precisava empenhar-se. Os assim chamados primitivos, dos quais fazia parte toda arte posterior à Antiguidade e anterior ao Renascimento, eram ainda objeto de constrangimento e não podiam ser incluídos na “era da arte”. Entretanto, as fronteiras em relação aos “primitivos” deslocavam-se constantemente, e por fim eles foram descobertos em torno de 1900 na arte “pré-histórica”, à qual a vanguarda de outrora gostava de se referir, porque efetivamente não pertencia à história da arte.

Em sua *Storia della pittura italiana* [História da pintura italiana], publicada em 1792, o abade Luigi Lanzi justificava o seu empreendimento num novo interesse do público, que não se satisfazia nem com a literatura de viagem costumeira nem com a eficaz biografia de artistas e sua narrativa anedótica. Por isso não queria “mais escrever a história dos pintores, mas a história da própria arte”. Também “o espírito da época exige o sistema” – assim escrevia – de como e por quê, tal como na literatura e na

vida dos Estados, as artes se desenvolveram e depois novamente perderam o vigor. Eram os “diletantes” ou “amadores” das belas-artes cujo “gosto” pela qualidade ele queria promover, na medida em que os artistas mantinham a sua formação simplesmente dentro das “instituições”, como se dizia na Alemanha, isto é, nas academias e nos museus. Lanzi transpunha, portanto, sem maiores considerações o modelo de Winckelmann, já conhecido dos seus leitores, para a arte “recente” da Itália.

As coisas agravaram-se logo em seguida, quando o saque napoleônico das artes obrigou a um primeiro panorama da arte europeia no Louvre, no qual, entretanto, deixou-se de fora a arte do período medieval – que viria a ser pesquisada somente depois de um longo tempo pela ciência da arte francesa, numa espécie de arqueologia nacional. Ainda em 1814 pedia-se desculpa no texto que acompanhava uma exposição dos “primitivos da Itália e Alemanha” pelo fato de que as obras mostradas remontavam ao “belo século da pintura moderna”. Quem “preferir determinado tipo de perfeição” se chocará talvez com a “áspera severidade” dessas obras. Mas os apreciadores certamente aproveitariam a oportunidade “de estudar a história da arte na obras originais, tal como ela reflete a marcha e o desenvolvimento do espírito humano”.

A história da arte como uma nova tarefa da narrativa despertou aos poucos a ambição das jovens gerações também na

Alemanha, onde, com exceção dos escritos de Winckelmann, dependia-se da literatura sobre arte em língua estrangeira. Assim, em 1820 o pintor Johann David Passavant, que se tornaria mais tarde o primeiro diretor da Städel em Frankfurt, impôs a si a tarefa de publicar *Ansichten über die bildenden Künste um Darstellung derselben in Toscana* [Perspectivas e apresentação das artes plásticas na Toscana]. Ele tinha a “intenção de fazer uma apresentação geral ilustrativa do curso das artes plásticas desde os primeiros impulsos até o seu declínio”. Nesse prudente discernimento restringia-se, porém, ao modelo da Toscana, “porque nessa região a arte alcançou um desenvolvimento bastante privilegiado [...] e também é a mais conhecida em virtude da excelente obra de Vasari”. Ou seja, as *Vidas* de Vasari continuavam servindo ainda como fio condutor para um terreno conhecido, por detrás de cujos limites a história da arte não era mais passível (ou não era ainda) de ser narrada. No entanto, o autor generaliza quando proclama: “Há necessariamente três períodos na história da arte de todo povo em que a arte alcançou o seu pleno desenvolvimento”. Somente essa pequena limitação nos denuncia o conceito secreto de determinada norma de arte simplesmente pressuposta por Passavant. A história da arte só pode ser narrada onde a arte encontrou a sua verdadeira determinação. O que era essa verdadeira determinação, a doutrina clássica da arte do século XVIII circunscreveu, pela última vez, de um modo universalmente válido.

VASARI E HEGEL: INÍCIO E FIM DA VELHA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Toda apresentação histórica da arte sempre esteve ligada a um conceito de arte que tinha de ser comprovado exatamente por meio dela. Já as teorias estilísticas da retórica antiga inventaram evoluções históricas que se mostravam mais evidentes do que os modos narrativos da história real. A gênese ou a decadência do bom estilo na literatura e nas artes plásticas era um tema recompensador, porque permitia aos intérpretes revelar uma norma ou um ideal do que era a arte. A obra de arte individual constituía nesse conceito uma etapa do caminho, com a qual uma norma da arte era cumprida. Se ela ainda não estivesse realizada numa obra, esta então permanecia, embora por si acabada, aberta diante do fim assumido. Parece paradoxal que justamente uma norma (como fim de uma realização futura) submetesse, nesse caminho, todo resultado a um movimento histórico. O conceito de estilo servia para denominar as fases isoladas dos acontecimentos e ordená-las ciclicamente em torno das condições do clássico. Foi assim que a apresentação histórica da arte começou como teoria da arte aplicada e, con-

sequestradamente, nessa forma original também terminou onde essa teoria perdeu a sua validade. A história do estilo usual não tem mais nada em comum com esse antigo ideal da história.

No Renascimento, a historiografia da arte também desenvolveu um cânone inalterável de valores segundo o qual a beleza ideal na arte podia, por assim dizer, ser aferida onde quer que se manifestasse historicamente. O progresso no cumprimento da norma sempre foi para Giorgio Vasari um percurso histórico de gêneros e conduzia a um classicismo da arte, ao qual todas as outras épocas foram relacionadas. As avaliações de sua *teoria* da arte estavam inseparavelmente ligadas às regras de ordenamento de sua *história* da arte, porque para ele o ideal não se revelava a todo momento, mas somente num estágio avançado do desenvolvimento histórico: no estágio do classicismo.

O classicismo encontrava o seu lugar histórico no modelo biológico de crescimento, maturidade e velhice, o qual Vasari, como todos os seus contemporâneos, transferiu da vida do homem para a vida da história. O modelo mostra um ciclo que se repete como as estações do ano na natureza. Ao seu caráter de repetição havia à disposição a fórmula do “renascimento” ou da *renaissance*. A equivalência entre um ciclo antigo da arte e um moderno era pura ficção, embora oferecesse, por assim dizer, a prova *histórica* de que a norma da arte já fora descoberta na Antiguidade e podia, por isso, ser *redescoberta* agora. O classicismo era a realização visível de uma norma estética derivada de nenhuma outra, mas estabelecida absolutamente. O prossegui-

mento da historiografia para além de Vasari não precisava, aos seus olhos, modificar em nada os critérios escolhidos, mesmo que a arte não mais correspondesse a eles. Isso é de responsabilidade da arte. A história não podia portanto refutá-lo mas apenas confirmá-lo, a menos que a verdade não fosse mais conhecida, o que daria razão, mais uma vez, aos seus temores. Por conseguinte, do mesmo modo que Vasari escrevia a história de uma ideia, a sua história também se apoiava numa ideia.

O rígido quadro dessa historiografia da arte era tão prático para Vasari quanto não prático para seus sucessores. Johann Winckelmann, o seu herdeiro mais importante, já não descrevia a arte do seu próprio tempo, mas somente a arte da Antiguidade, escolhendo para isso a forma de uma história interna ou uma história estilística do “desenvolvimento e queda da arte grega”. Embora fosse relacionada agora com a história política dos gregos, permanecia não obstante a imagem de um decurso autônomo, orgânico do desenvolvimento. O desvio da arte do próprio presente e a volta à arte da Antiguidade perdida, que reivindicava então uma verdade absoluta, condicionavam-se mutuamente. Da distância de uma contemplação desinteressada, Winckelmann buscava a compreensão da “Antiguidade autêntica”, embora considerada ainda de modo puramente formal “segundo a arte”, pois esperava a sua *imitação* na arte do presente e do futuro. As noções de valor de

sua teoria da arte marcavam, como sempre, a sua descrição do “verdadeiro” curso da história da arte, que ele redescobria nas obras de arte da Antiguidade. O modelo biológico do ciclo, que sempre culmina no classicismo, preservava inalterada a sua validade também em Winckelmann, o que era novo igualmente para ele.

No período subsequente, a despedida de uma teoria da arte aplicada, na qual se transformou toda historiografia da arte, foi alcançada a um alto custo. Onde antes orientava-se segundo os conceitos valorativos de uma *teoria* universal da arte, para apresentar a arte *historicamente*, dependia-se agora de modelos estranhos da historiografia remanescente ou de máximas igualmente estranhas da estética filosófica, a qual no entanto concebia a arte como princípio puro, sempre fora daquele contexto histórico e empírico. Separavam-se agora, para usar as palavras de Hans Robert Jauss, a “consideração histórica e a estética”. Contra o “império cego do positivismo”, retornava à “metafísica estética da história do espírito”, celebrando de maneira idealista a criação irracional e descrevendo sob seu pendão “a aparência de autonomia” do desenvolvimento artístico. Ele foi combatido ainda pelos marxistas, que na teoria da cópia substituíram a natureza pela realidade social e restringiram o sentido da arte a um esquema simplificado de “reflexo” na “superestrutura” cultural.

Esses métodos surgiram todos na sequência da filosofia da arte de Hegel, que marca um ponto de mudança efetivo entre a antiga *visão* artística e a nova *história* da arte. Esta tinha então um lugar seguro no “sistema” teórico de Hegel, do qual tira o seu sentido primeiro. Por outro lado, como reflexão livre acerca da nova situação da arte no mundo moderno, ela inspira até hoje todas as formações teóricas. No que concerne à nossa discussão, a novidade da estética de Hegel consiste, sobretudo, em fornecer uma fundamentação filosófica para o desenvolvimento histórico da arte, e isso para a arte de todos os povos e tempos. “A arte nos convida a uma consideração teórica com a finalidade de não provocar novamente a arte, mas de conhecer cientificamente o que ela é.” Aqui não fala mais o conhecedor de arte que via na “imitação” o sentido da história da arte a favor de uma renovação dela no presente, mas o fundador de uma nova “ciência do espírito”, que vê a arte como produto cultural ligado a um estágio passado da história do espírito. Uma vez que a arte hoje não permite mais “a satisfação completa”, a “ciência da arte” serve à nova “necessidade” de definir a sua importância de modo geral. É um papel que já se cumpriu historicamente há muito tempo. A nova “ciência da arte” é, no fundo, uma tomada de poder do intelecto que também vê a arte começar e terminar, por assim dizer, a partir da visão superior de Deus, arrogando-se um juízo sobre para que serve a arte. Esta ainda é apenas a matéria para uma “consideração teórica” que sabe mais do que a própria arte jamais soube. Por isso é um mal-

-entendido alemão festejar Hegel como o progenitor da estética, como se nunca tivesse existido uma estética mais antiga, mais próxima da arte. A estética de Hegel é antes uma tentativa de diminuir o poder de qualquer estética de artista e de qualquer crítica de arte aplicada em prol de uma “consideração teórica” da história da arte do ponto de vista do historiador universal.

É decisiva a ideia de que a arte, como símbolo sensível da concepção de mundo, esteja integrada indissolavelmente no curso histórico das culturas. Ela não recebeu sua norma de si mesma, mas representa “as concepções de mundo fundamentais que residem em seu conceito”. A ideia de Hegel, fundamentalmente nova, de conceituar a função da arte na sociedade humana, foi na sequência depreciada muito frequentemente como “estética do conteúdo”. Mas ela se torna eficaz tão logo se desprende de sua fundamentação dogmática no “sistema” hegeliano. “O efeito e o prosseguimento da arte” são aquilo com que ela é realizada em sua tarefa e, respectivamente, é precisamente nisso que ela se esgota. Uma vez que traz uma ideia atual e precisa “sobre a concepção do presente”, ela fornece, mediante “cada progresso, uma contribuição para libertar-se do conteúdo exposto”. Quando “o conteúdo se esgota” e os respectivos símbolos são completamente formulados sem resquícios, então “desaparece o interesse absoluto”. Com a sua incumbência especial, a arte justamente ainda nova perdeu também, muito rapidamente, o seu “conteúdo”, e apenas a objeção contra o conteúdo desgastado libera novamente a atividade artística

no período subsequente. Na modernidade, porém, esse papel é questionado, pois a arte não está mais ligada “a um conteúdo particular” e não possui mais a autoridade de representar uma concepção de mundo universal, válida para todo o público. Por isso fica à escolha do artista individual, desde então, refletir na arte a sua própria consciência. “Não ajuda nisso em nada apropriar-se de concepções de mundos passados”, como fizeram os nazarenos quando se tornaram católicos. A essência própria da arte já se realizou na história: o que foi, contudo, desmentido cabalmente pela arte moderna.

A filosofia da arte de Hegel pode ser mais bem caracterizada com o exemplo do *classicismo*. No classicismo, toda arte possui um “período de florescimento para a formação plena como arte”, no qual ela demonstra para o que está verdadeiramente capacitada como arte. O classicismo, porém, não faz mais parte, como nas teorias antigas, de um ciclo que constantemente se repete, mas está ligado para sempre a um desenvolvimento do espírito e da cultura que é impossível de ser repetido. Um classicismo já realizado torna-se, na distância agora definitivamente fixada, tanto intocável como inimitável. No futuro, a cisão entre sujeito e mundo tematizada por Hegel não é mais superada na arte, mas somente na filosofia. A novidade desse pensamento não consiste em que o *classicismo* ocupa um lugar na *arte*, mas em que a *arte* como tal ocupa um lugar temporalmente deli-

mitado *na história*. No quadro da visão de mundo propagada por Hegel, a arte, como revelação sensível do espírito, cumpriu uma função já histórica, que só pode ser iluminada retrospectivamente por uma historiografia da arte universal.

A história da arte transformou-se primeiro em seu próprio conteúdo teórico, desde que a arte se deixou conhecer mais facilmente em seu passado. A arte vive ainda, mas é simultaneamente um fenômeno já passado quando é aplicado a ela o critério “de sua mais elevada determinação”, como é dito na célebre frase. Desde que perdeu “a sua antiga necessidade na realidade efetiva”, ela “se transferiu mais para a nossa representação”. Hegel esclarece essa tese acrescentando que “a obra de arte – trazida ao presente estético – não se encontra mais no contexto religioso e histórico” do qual surgiu. “Ela se torna autônoma como obra de arte e (já por isso) absoluta”, ou seja, como obra de arte clássica, que o burguês cultivado admira no museu, sem encontrá-la ainda em seu antigo local de destino e sem compreendê-la em sua antiga mensagem.

A autonomia estética da obra de arte tornou-se totalmente visível justamente com a perda das antigas funções. Ela foi liberada, por assim dizer, depois que as antigas obrigações foram suprimidas. Por isso, o novo observador também pode lidar livremente com a arte, sem se deixar desviar por conteúdos e símbolos. Quando não é contemporâneo, mas historiador, ele encontra a arte no arquivo da cultura. A estética de Hegel tem o seu próprio lugar na história e coincidiu temporalmente

com a cultura burguesa, na qual o artista estava referido a si mesmo e a arte era exposta apenas ainda em museu. A reflexão artística alcançou então um novo estágio, que possibilitava efetivamente a pesquisa histórica de arte como ciência. Nesse estado de coisas, Hegel oferecia um modelo teórico em que a arte, embora ainda revele a sua essência propriamente dita na observação retrospectiva do historiador, não o faz mais na prática de vida do artista. Todos os estudos hegelianos (por mais que fossem realizados com grande empenho intelectual) com vistas a fundamentar novamente a modernidade de Hegel mediante uma interpretação adequada não conseguiram desfazer essa falha, sim, talvez esse equívoco, na sua filosofia: o de poder julgar de fora da história e sobre a história.

Por isso também duvido que se possa requisitar Hegel como profeta de uma moderna remoção de limites para a arte, como descreve mais uma vez Gianni Vattimo em seu ensaio *La fine della modernità* [O fim da modernidade]. Tem-se em vista aqui a “utopia de uma sociedade em que a arte não existe mais como fenômeno específico: ela é abolida e, no sentido hegeliano, superada numa estetização geral da existência”. Ou: não se pretende a abolição, mas “a experiência da arte no sentido de uma ocorrência estética integral”. Semelhante “explosão da estética fora dos seus limites tradicionais” pode ser uma experiência contemporânea, mas dificilmente, sobretudo quando

relacionada com a negação do museu, pode ser justificada com Hegel, que presenciou e apoiou a fundação do museu.

Hegel era antes um representante do seu tempo e criou uma justificação decididamente metafísica para o museu de arte recém-surgido, de cuja prática, no entanto, pouco sabia, apesar da proximidade com a primeira fundação de um museu em Berlim. Um homem da prática como Quatremère de Quincy (1755-1849), o “Winckelmann francês”, tirou dos mesmos fatos conclusões totalmente diferentes e publicou, em 1815, a primeira crítica de museu sob o título *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l’art* [Considerações morais sobre a destinação das obras de arte]. A fundação de museus era um fato irrevogável, após o qual o olhar sobre a arte tornou-se uma visão retrospectiva sobre a história da arte. Mas para que servia ainda uma arte que perdeu nos museus todas as suas funções (*emploi*) públicas? Também em Paris, quando se defendiam as questões, sempre se estava preparado para respostas. A arte, em exposição como testemunha principal da história, oferecia como esta uma “imagem impressionante do progresso do espírito humano”, tal como escrevia Joseph Lavallée já em 1804, no primeiro volume de sua *Galerie du Musée Napoléon* [Galeria do Museu Napoleão]. Os catálogos do Louvre foram desde o início o lugar de uma história abrangente da arte, um “curso histórico” no qual era possível informar-se sobre “a origem e o progresso (*marche progressive*) das artes”, como é dito pelo próprio Lavallée.

Ao contrário, Quatremère, amigo de Casanova e crítico de Napoleão, não queria conformar-se com a historização da arte e com a perda de sua tarefa de permanecer na vida da época e formar o público no sentido autêntico. Era um adepto da “imitação” em vez da “observação” e do “raciocínio”: imitação não apenas como ideal do artista, mas também como máxima dos leigos que tiram da arte uma “utilidade moral” no sentido do Iluminismo. Uma arte que se retira da vida para o museu deixa de ser uma “escola do gosto”, na qual se experimenta na beleza um ideal estético.

Por isso acusava o “mal uso dos museus e o de uma crítica” que sabia tudo sobre a arte e, no entanto, não havia compreendido nada sobre a essência dela. Naturalmente ele observava a nova história da arte com desconfiança e deplorava a falsa presença de obras no museu, onde estão “condenadas a um papel passivo” e satisfazem apenas a curiosidade indiferente (o “interesse” na dicção de Hegel). Desde que “perderam o seu efeito, perderam o seu motivo. Quando se faz da sua exposição um curso prático da cronologia moderna, *c’est tuer l’art pour en faire l’histoire* [mata-se a arte para fazer a história da arte]”.

CIÊNCIA DA ARTE E VANGUARDA

Depois que a arte histórica do período do romantismo foi invocada pela última vez como modelo da arte do presente, sem que houvesse contestação, separaram-se os caminhos do pesquisador da arte e do artista, exatamente no mesmo instante em que a história da arte estabeleceu-se pela primeira vez como disciplina acadêmica. Os pesquisadores deixaram, desde então, de atualizar a história da arte para o presente, pois apenas o passado parecia-lhes suficientemente grande e ideal para ser apresentado como arte. Os artistas, inversamente, deixaram de procurar seus modelos somente na história e se orientaram para um futuro melhor, sobre o qual o passado eterno não tinha mais poder. O passado foi trazido à tona por ambos contra o presente, mas com intenções opostas: por uns como conteúdo de imitação e por outros como apelo à fuga. Naturalmente utilizo uma simplificação grosseira para designar um acontecimento extenso e contraditório. Não obstante, é conveniente lembrar quando e com que fardo hereditário surgiu a moderna ciência da arte.

Extremamente insidioso é o conceito de vanguarda, que da mesma maneira logo deu muito o que falar nos novos projetos artísticos e sociais. O sentido militar permaneceu ligado ao conceito, embora dessa vez seja a história, e não mais o exército, que é comandada por uma pequena frente de combate. Uma vanguarda testa os caminhos por onde a batalha deve ser travada e a vitória conquistada. Na visão dos artistas e dos pensadores políticos esse caminho era o futuro, no qual a vanguarda vai à frente para que os demais a sigam. O progresso, em que se expressa o pensamento histórico linear, é assunto de uma elite que o define para si mesma, mas que está convencida de que a história lhe pertence. É uma elite de revolucionários que substitui as antigas elites do poder e da cultura, embora acompanhada do estigma de sonhadora que desconhece a realidade. A seus olhos, a história ainda espera o cumprimento e a conclusão, e por isso é preciso trazê-la do passado para o futuro. Os pesquisadores de arte que a acompanham, quando enfim tomavam parte do acontecimento artístico de seu presente, deparavam, verdadeiramente perplexos, com uma arte que não podiam julgar de acordo com os critérios comprovados da história, até serem, por sua vez, obrigados pelo sucesso da vanguarda a aceitar integralmente o seu modelo histórico.

Desde que surgiu em Saint-Simon, o conceito de vanguarda foi no campo político a palavra de ordem dos socialistas, cujos projetos sociais ainda não podiam ser executados (D. D. Egbert). No campo artístico era o grito de guerra dos *refusés* [recusados],

que romperam com a arte de salão e experimentavam na arte a resistência contra as convenções acadêmicas. Nos antigos sonhos de unidade, as utopias dos pensadores sociais e dos artistas estavam inseparavelmente ligadas no *páthos* das convicções, pois de fato a renovação da forma artística também era uma promessa de renovação da sociedade. Na prática histórica, porém, rompiam-se dolorosamente as harmonias entre visão de mundo e visão da arte, entre autonomia artística e engajamento social, gerando conflitos que sempre se reacendem na modernidade. A história da arte – foi preciso então reconhecer rapidamente – não era idêntica à história social e política, por mais que pudesse estar inseparavelmente ligada a ela.

A vanguarda representava, por fim, a imagem histórica da modernidade de maneira tão triunfal que o curso da arte moderna era narrado, e exposto nos museus, unanimemente como a história da vanguarda, na qual o progresso, sem entraves, era procurado somente na progressão de uma nova estética artística. Por isso houve grande agitação quando, por volta de 1960, a direção do progresso, nesse sentido unilateral, tornou-se incerta e com isso desabou ruidosamente pela primeira vez o modelo corrente de progresso, como se não houvesse nenhuma alternativa para ele. Prontamente foi anunciada, como lamento ou triunfo, a morte da vanguarda. Logo os historiadores da arte, como Horst Janson, que olhava retrospectivamente para a his-

tória da vanguarda, falaram do “mito da vanguarda”, segundo o jargão da época, como se fosse a intenção de desmascarar mera fantasmagoria. No entanto, quem não se desse por satisfeito na arte com a perda do paradigma, podia estabelecer-se ainda, contra a corrente geral da consciência da época, apenas como “neovanguarda” ou simplesmente como “transvanguarda”, para manter de pé o programa da modernidade ainda numa época “pós-moderna”. Numa peculiar reviravolta das coisas, a vanguarda tornou-se ela mesma um ideal da tradição ao qual se queria ficar agarrado, assim como antes os conservadores haviam se agarrado à história.

A crise da vanguarda foi, significativamente, fruto do seu sucesso. De súbito o público passou a esperar justamente a vanguarda, em vez de continuar opondo-lhe aquela forte resistência que havia conferido a ela a identidade desejada como portadora de uma revolta (e a bem-vinda imagem de inimiga). Em verdade, o programa da vanguarda, que consistia numa permanente revolução da arte, havia se imposto de maneira surpreendente entre o público – e com isso ela tinha se transformado no seu contrário. Sempre se aspirou ao poder da arte sobre a vida, no entanto apenas o poder sobre o cenário artístico foi conquistado, onde todavia meros espectadores, como no esporte, queriam aplaudir os mais recentes recordes mundiais da arte, sem relacionar as ideias artísticas com a própria vida. A vanguarda tinha mais influência sobre a “arte da publicidade”, em que as ideias de criação acolhidas se completam

num design perfidamente consequente, desencadeando uma rivalidade com a vanguarda anterior, a tal ponto que não era mais possível diferenciar a publicidade para a vanguarda da vanguarda da publicidade.

Em seu livro *The Tradition of the New [A tradição do novo]*, o crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg descreveu a elevação da vanguarda à condição de tradição, o que resultou num paradoxo. Na exposição de 1994 do Museu Guggenheim foi retomada tal formulação, mas a acusação que nela estava contida foi transformada numa marca registrada. O título referia-se a uma mostra de *postwar masterpieces* [obras-primas do pós-guerra] dos acervos dos museus, que devia demonstrar a força inquebrantável de uma vanguarda que não podia mais ser definida. Também a socióloga Diana Crane quis colocar a arte nova-iorquina entre 1940 e 1985 sob a divisa de uma “transformação da vanguarda”, conforme o título do seu livro [*The Transformation of the Avant-Garde*], revelando-se com isso que conceitos são utilizados como fetiches, distanciando-se do seu antigo sentido. Afirmações desempenham o papel de definições para logo serem esquecidas novamente.

Sempre que a ciência da arte se decidiu pela crônica da arte do presente, ela procurou, por sua vez, mediante uma estratégia bem-sucedida, elevar a ficção de uma vanguarda infinitamente elástica a um credo universal. Quer se coloque, contra um julgamento melhor, a vanguarda numa posição de destaque, quer se lamente o seu desaparecimento, a fixação em seu caráter

modelar é evidente em ambos os casos. Temia-se abertamente perder com a vanguarda o único sentido de uma história da arte moderna que sempre olhava para frente. O problema consistia em definir a vanguarda ainda no antigo sentido ou num sentido válido universalmente (isto é, conforme o estilo), desde que havia muito tempo era preciso reconhecer que perdia terreno rapidamente para a *low culture* e se desmascarava como um fenômeno de elite. Os poucos críticos que contestaram a ideologia do vanguardismo vinham geralmente do campo marxista e sentiam por isso a falta do engajamento, ausente (ou reprimido) no sentido político, mas não se abatiam contra a continuidade de antigos conceitos e gêneros de obra.

Provavelmente não é um acaso que, na mesma época em que emergiam em outros lugares dúvidas sobre a vanguarda, fossem manifestadas na ciência da arte pela primeira vez dúvidas quanto ao monopólio de uma história homogênea do estilo e que tais dúvidas logo forçassem o acesso a novos métodos de pesquisa e questões de investigação. Um dos processos parece ficar muito distante do outro porque são domínios totalmente distintos: de um lado, um domínio de crítica da cultura e, de outro, um domínio interno à ciência. No entanto as analogias não podem ser ignoradas, pois tanto a existência de uma vanguarda inexorável como também a crença no desenvolvimento implacável do estilo garantiam uma realidade artística

autônoma que segue integralmente as suas próprias leis. Se o andamento da arte certamente estava nas mãos da vanguarda e se encontra expressão somente no estilo, então era quase perfeita a ficção de conhecer a verdadeira história da arte.

Porém a conexão estreita entre o ideal da vanguarda e o credo da pesquisa estilística reside provavelmente no juramento mútuo pela autonomia da arte – autonomia, bem entendido, que se comprova numa obra. No caso da vanguarda é uma obra absolutamente original, no caso da história da arte, uma obra com estilo artístico autêntico e simbólico. O verdadeiro tema da história da arte à maneira antiga era certamente o tema de uma autonomia artística que favorecia o desenvolvimento metodológico de uma ciência histórica da arte puramente formal. O artista de vanguarda, assim como o pesquisador do estilo, esforçam-se ambos, cada qual à sua maneira, para obter a prova dessa autonomia: o primeiro mediante sua obra, o segundo mediante sua interpretação.

O debate em torno da vanguarda que irrompeu por volta de 1960 talvez tenha sua razão mais profunda no fato de que, desde então, apareceu uma vanguarda com um conceito diferente (ou inexistente) de obra: uma vanguarda, portanto, que buscava refúgio na ideia de uma arte ficcional ou que oferecia ao observador um objeto do mundo cotidiano encenado de maneira inesperada. A originalidade residia, em ambos os casos, mais no conceito do que na obra. Nas novas mídias, esse processo prossegue com a retirada do artista do primeiro

plano de sua obra-criação. Nos anos 60, os artistas conceituais falavam com reprovação do “formalismo” quando se pronunciavam sobre uma arte da obra marcada visualmente. A mesma acusação é sugerida na ciência da arte contra uma pesquisa estilística que se fecha contra os temas recém-proclamados de uma pesquisa de ideias e de uma pesquisa social. A proporção entre obra e o meio deslocou-se: quanto menos a obra se encontrava no centro da atenção, tanto mais se estendia a visão sobre o seu contexto – de onde rapidamente foram atingidos extremos que dificilmente ainda se deixam justificar como temas da ciência da arte.

ANTIGOS E NOVOS MÉTODOS DA PESQUISA EM ARTE: REGRAS DE UMA DISCIPLINA

Desde o início, a pesquisa em arte encontrou-se diante da tarefa de inserir a arte antiga na sequência coerente de sua história, sem ter ainda um conceito geral do que afinal seja *arte*. Tal conceito, com sua validade universal atemporal chegou ao fim com o Iluminismo e com a era das academias, sendo substituído pelo axioma de uma *história* que explica tudo. Contemplava-se a história da arte, ou a arte em sua história, quase com a mesma credulidade com que antes se havia deixado impressionar pela perfeição absoluta da arte. Se toda arte individual também tivesse apenas uma posição relativa na história (pois submetida à mudança), teria então a mesma autoridade na plenitude temporal de sua história, assim como antes possuía uma beleza artística objetiva e didática. A consideração histórica assegura à arte, de uma outra maneira, tanta autonomia (em vez de determinação exterior) quanto antes o fizera a teoria doutrinária da arte.

A história da arte era nisso quase um tema que só podia ser visto nas transformações formais inevitáveis, ou seja, num

movimento temporal em que permaneciam ofuscadas todas as outras características que a arte possui. A “história da arte sem nome” como a batizou Heinrich Wölfflin, podia prescindir até mesmo do próprio artista, visto que este, por sua vez, parecia apenas um órgão de execução da história. Em sua obra *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, Wölfflin diz a esse respeito: “É preciso finalmente uma história da arte em que se possa seguir, passo a passo, o surgimento da visão moderna” e que descreva, “numa série sem lacunas”, a sequência dos estilos.

A representação de um processo autônomo da transformação estilística foi auxiliada involuntária, mas eficientemente, pela estética filosófica, por mais que seus interesses parecessem diferentes. Isso significa ainda, em Theodor W. Adorno, que a função da arte é sua ausência de função no campo de referência prático-ideológico. Não é de admirar, portanto, que a ciência da arte teve cada vez mais facilidade em buscar sua explicação histórica apenas na forma artística, já que esta oferecia o denominador comum para todas as diferenças de obras e de estilos, em suma: a unidade da visão sobre a diversidade da arte. Os métodos desenvolvidos pela pesquisa empírica em arte tornam-se apropriados para um exame crítico, embora simplificado, quando são avaliados pela imagem histórica com a qual a disciplina se inicia e formula a questão sobre se afinal eles trazem em si tal imagem.

Naquela modalidade de *história estilística*, que atribui a si mesma a capacidade de um sinalizador sempre útil, o conceito de “querer artístico” transformou-se logo numa célebre e indiscutível fórmula mágica das próprias forças propulsoras na mudança consequente das formas. O conceito derivava do ambiente intelectual do historicismo, que queria dar conta de todo fenômeno histórico segundo seus próprios critérios e, por isso, não podia admitir que uma época não pudesse fazer o que outras faziam: se seu “poder artístico” era restrito, seria preciso então supor que ele obedecia a outro “querer artístico”. Desse modo, podia-se não apenas avaliar o estilo arcaico ou, na outra ponta da escala, o estilo decadente segundo as suas próprias intenções, sem ter de depreciá-los diante do período do classicismo, como também podia-se ampliar a própria jurisdição sobre toda a extensão da produção artística, sem cair na obrigatoriedade da sua fundamentação.

Como o “querer artístico” encontrava-se, de todo modo, não apenas diacronicamente sobre o trilho de um desenvolvimento temporal, mas também representava sincronicamente uma visão de mundo ligada ao tempo, tendia-se rapidamente a tomar mesmo a história universal como um fenômeno estilístico. Quando os estilos artísticos foram declarados formas de concepção dos estilos de vida e de pensamento apenas para aumentar a jurisdição da própria explicação histórica, o exame da forma, numa inversão surpreendente de causa e efeito, penetrou a partir de então no exame histórico geral: o *espírito* do tempo como

estilo do tempo, assim como, por outro lado, o estilo do tempo como fisionomia do espírito do tempo. A história da arte, com a história universal, foi declarada simplesmente como sincrônica, embora se evitasse prudentemente toda prova a esse respeito que ameaçasse a interpretação histórica idealista.

Uma outra concepção da história do estilo foi desenvolvida por Henri Focillon em *Vie des formes* [*Vida das formas*] segundo leis próprias, e complementada contemporaneamente por George Kubler em seu fascinante ensaio “The Shape of Time” [A forma do tempo]. Essa concepção é bastante marcada pelo antigo modelo de ciclo (na natureza, na sociedade e na cultura). Uma forma artística (entendida como problema artístico ou estilístico) percorre sempre e em toda parte ciclos semelhantes que subjazem não ao tempo cronológico, mas a um outro plano temporal, ou melhor, ao plano de uma mudança que transcorre em passos sucessivos desde os estágios iniciais, passando pela maturidade, até a etapa final. O modelo de desenvolvimento passo a passo como *solução de problema* que se estabelecera em outras ciências é aplicado aqui sob a forma de uma história autônoma do estilo.

As *seqüências* descobertas apareciam como grandezas finitas, visto que o problema considerado até então podia naturalmente alterar-se mais uma vez em determinada fase do acontecimento, colocando-se novamente em marcha, desse modo, outra seqüência que buscaria sua própria curva temporal no

estado de evolução entrementes alcançado. A *data* de uma obra tem menos importância do que a *idade* no ciclo e na seqüência dos projetos estilísticos a partir dos quais foi produzida. Com efeito, uma obra podia partilhar com outra o mesmo tempo e ocupar, no entanto, um lugar totalmente diferente na idade de dois ciclos, ou seja, ser uma forma inicial no próprio ciclo ou uma forma tardia em outro ciclo.

O “tempo cronológico” (segundo Siegfried Kracauer) é trocado em tal visão das coisas por um tempo sistemático, que transcorre no interior de um sistema como se fosse um ciclo de estilo ou uma seqüência morfológica, e mantém aí uma duração e um tempo que não se confundem com a cronologia. Por fim, são noções biológicas que se desenvolveram numa planta de crescimento rápido ou lento. Mas quem era o portador do desenvolvimento na pesquisa em arte? Como se sabe, as obras não crescem, e a arte não é uma obra, mas uma ideia que eventualmente foi desenvolvida sucessivamente em obras. Assim, escolhiam-se características individuais na imagem fenomênica das obras, a fim de reconhecer nelas uma curva estilística sempre pronta a encontrar ou inventar desenvolvimentos ou disposta a agrupar soluções bem ou mal-sucedidas, influentes ou fracassadas. O sucesso desse método dependeu não apenas da densidade estatística do seu material, mas também do tipo de seleção que atuava melhor ali onde se investigava o menor número de características possíveis no maior número de exemplos possíveis.

Tais métodos, cujo modelo histórico permaneceu indeterminado, vicejaram no terreno de um conhecimento que cem anos atrás era a variedade mais útil e bem-sucedida da disciplina, embora se restringisse a criar a matéria-prima para uma história da arte, ainda que operasse com “sequências de estilo”, que se tornaram procedimentos metodológicos. Para dizer de maneira jocosa, a ciência da arte, ainda hoje, também pode ser dividida dessa maneira: se os seus resultados obrigam ou não os funcionários de museu a modificar os dados e nomes numa etiqueta da exposição, por mais fabulosos que possam ser seus outros conhecimentos. Permanecemos aqui no quadro de um levantamento de dados que se refere às obras e não à história, e a história manifesta-se aí como a soma de obras nas quais está encarnada. Hoje presenciamos uma nova crítica estilística que se uniu às ciências da natureza e investiga o procedimento técnico das obras em vez das próprias obras, de modo que o levantamento de dados, diferentemente de antes, ameaça transformar-se num fim em si mesmo. À sua maneira esses pesquisadores também praticam o fim da história da arte, na medida em que as próprias obras se dissolvem em dados isolados e os artistas são reduzidos ao seu procedimento técnico.

Na pesquisa estilística, o norte-americano Bernard Berenson (1865-1959) e o suíço-alemão Heinrich Wölfflin (1864-1945) constituem em seus modos de pensar e em seus campos de atividade um contraste revelador. Berenson orientava os museus e os grandes colecionadores identificando os mestres antigos e

suas obras, e de maneira tão bem-sucedida que pôde adquirir a propriedade rural I Tatti, perto de Florença, onde ele posa em 1903 [fig. 33] como proprietário orgulhoso de uma obra-prima. A mera “interpretação histórica” não era para ele, como assinala em *Florentine Painters* [Pintores florentinos], contrária à “interpretação artística”. Num estilo deslumbrante, escrevia biografias de artistas de um gênero novo e reunia em seus escritos um museu imaginário da pintura italiana do Renascimento. Vivia de fato tão completamente no local e, em seus pensamentos, na época do Renascimento, que a arte moderna permanecia-lhe estranha, no que coincidia com os colecionadores. De maneira que para ele não se apresenta absolutamente a problemática de uma verdadeira história da arte.

Também Wölfflin apegou-se ao ideal do Renascimento italiano, ao qual em 1901 dedicou o livro *Die klassische Kunst* [A arte clássica], embora buscasse o êxito na universidade e nas ciências humanas, onde tirou a disciplina da sombra de uma história da cultura, ao modo de Jakob Burckhardt, e a profissionalizou. Seu método de “ver a arte” em vez de examinar obras satisfazia mais o desejo da elite cultural do que o interesse do colecionador. Desde o começo referiu-se ao livro *Problem der Form* [Problema da forma] do artista Adolf Hildebrand “como uma chuva refrescante caída em solo árido. Finalmente novos manejos para abordar a arte” e isolar o “conteúdo artístico” como tema dessa história. Logo as obras estavam tão completamente reduzidas aos estilos e às formas que o pêndulo ba-

lançou novamente e surgiu na iconologia, desenvolvida por Erwin Panofsky (1892-1968), a modalidade mais bem-sucedida da disciplina conhecida pelo século XX.

Iconologia era um antigo conceito que, em 1939, Panofsky teve de esclarecer novamente para poder aplicá-lo em sua metodologia científica. A arte, contemplada até então com tanto prazer nos estilos, não estava mais agora no primeiro plano, mas, ao contrário, uma “história dos tipos”, que queria reconhecer nas obras “as tendências do espírito humano” que se exprimem em “determinados temas e representações”. Em vez de uma história da arte, estava em questão aqui “uma história dos sintomas culturais”, no que Panofsky referia-se aqui a símbolos no sentido de Ernst Cassirer, que também lecionou na Universidade de Hamburgo até 1933. A iconologia era solicitada a reencontrar o “significado próprio” de uma obra (que evidentemente não era mais o projeto artístico) em “documentos” e textos da mesma cultura e da mesma tradição e construir assim o saber cultural de uma época também a partir do espelho da arte. Esse logocentrismo, proclamado justamente no terreno da arte, tornou a disciplina aceitável no círculo das “*Humanities*” voltadas para textos, nas quais o imigrante Panofsky foi acolhido pelo recém-fundado Instituto de Estudos Avançados de Princeton, onde as ciências sociais ainda não haviam sido incluídas. A explicação de significados cumpria o seu sentido atual

nos Estados Unidos, onde as barreiras culturais impediam o tratamento da arte antiga.

Há agora muitas modalidades de iconologia, tanto apolíticas como políticas, que ainda tem uma base tão sólida na disciplina, que ela dispõe de suas próprias regras linguísticas, pelas quais se deixa revelar mais rapidamente do que por aquilo que tem a dizer em termos de conteúdo: o que naturalmente também submete minhas observações a um teste inoportuno de lealdade. De início o método parecia adequado à exposição de ideias e de temas por si mesmos, sem consideração do uso ideológico a que servira certa vez. Por vezes assemelhava-se involuntariamente a um jogo coletivo da época dos antigos humanistas, que de bom grado reduziam a arte aos textos, uma vez que compreendiam melhor os textos e já que os artistas, para poder vender suas obras, faziam-lhes às vezes concessões de maneira calculada. Nesse tempo, a decifração de uma obra era um ato hermenêutico que já estava programado na codificação da mensagem (sendo o artista frequentemente orientado por especialistas da cultura); afinal um enigma é sempre inventado para ser solucionado. O neoplatonismo da época do Renascimento é sempre ainda objeto de fortes controvérsias, pois o idealismo presente em seu conceito teve de arcar muito frequentemente com o fato de que a concepção oferecida pela pintura e a sua matéria vital eram diluídas em metáforas frias de ideias puras.

Em sua manifestação rigorosa, a iconologia tinha ainda menos condições do que a crítica estilística para escrever uma

história da arte. À medida que interrogava conteúdos em vez de obras, também perdia os suportes anteriores e os eventos de uma história da arte, aproximando-se de uma “história da arte como história das ideias”. Também era obrigada a consultar todas as fontes de imagens possíveis que estivessem fora do espectro da assim chamada arte, abandonando dessa maneira os limites da disciplina. A relação entre “arte pura” e a tradição imagética, no seu sentido mais amplo, sempre gerou problemas quando se quis resguardar a história da arte metodologicamente, sem ao mesmo tempo restringi-la a um pequeno território. Às vezes o problema provocava soluções forçadas, como, por exemplo, quando Alois Riegl transferiu o conceito de estilo desenvolvido na arte a tudo o que mais tarde viria a ser chamado de “cultura material”, buscando descobrir o estilo também na moda e no domínio cotidiano. Seu procedimento harmonizava-se notavelmente com a estetização da vida no período do *Jugendstil*, a qual prosseguiria posteriormente nas utopias de fé no design. Essas operações agitadas nas fronteiras da arte denunciavam os esforços em lidar com os problemas de uma história da arte pura no meio do mundo histórico.

A iconologia, por sua vez, fundava-se numa tradição da hermenêutica filosófica que havia muito tempo transformara o processo de compreensão histórica em seu tema e fornecera os conceitos à pesquisa empírica em arte. Onde quer que su-

perasse “a ingenuidade positivista que reside no conceito de dado, por meio da reflexão acerca das condições do entendimento”, retomando uma formulação de Hans-Georg Gadamer, partia para uma crítica do positivismo, na medida em que convocava a uma autorreflexão do procedimento científico. A compreensão não pode restringir-se à “reprodução da produção original” de sentido e forma, como o expressou Gadamer.

No caso da experiência estética, o problema de todo método consistia sempre no fato de ser de origem pré-científica e, no entanto, submetida a um modo de procedimento científico. O problema remonta já à época do nascimento de uma estética filosófica de tipo alemã, com a qual logo polemizou uma pesquisa empírica em arte. Tão logo, ao final do Iluminismo, o “belo artístico” deixou de ser concebível em sua validade absoluta, uma estética normativa precisou orientar-se fora da arte e entregou as obras, que rapidamente perderam o lugar de exemplo do universal, à pesquisa empírica em arte. O fim do conceito filosófico de *arte*, como princípio, levou ao início de um conceito hermenêutico de *obra*, o qual permaneceu sem pátria entre as ciências. Isso se modificou na pesquisa em arte somente nas últimas décadas, desde que a obra individual, no sentido abrangente (à diferença da iconologia generalizadora), passou a constituir o objeto próprio da interpretação.

Como em toda ciência sistemática, logo o problema proposto não é mais a arte, mas a *interpretação*, na medida em que ela se pergunta pela “verdade cientificamente sólida”,

para dizê-lo nas palavras de Wilhelm Dilthey. Contudo, o diálogo entre a consciência que interpreta e a obra interpretada oculta em si o perigo de que a consciência apenas confirme a si mesma e eventualmente até mesmo à custa da obra, que desce à condição de mera aplicação da interpretação. O intérprete que permanece entregue a si mesmo deixa-se seduzir facilmente por reproduzir apenas sua interpretação. A aplicação que a ciência da arte fazia dessa hermenêutica consistia no juramento a regras rígidas no tratamento da obra, as quais facilmente se enrijecem num sistema que tudo explica. Hans Sedlmayr apresentou tal sistema no “ato criativo da concepção”, degradado rapidamente em regra escolar do imitador. Aqui a obra, por assim dizer como um produto autofabricado pela interpretação da ciência da arte, foi distinguida da mera “coisa artística”, que o intérprete encontra antes de despertá-la em sua interpretação da “obra” ou “recriá-la novamente”.

A hermenêutica aqui esboçada em termos polêmicos deixou sugestões para a análise de obras, mas não foi capaz de fundar uma historiografia propriamente dita da arte. Com efeito, seus representantes atribuíram as pesquisas históricas a uma ciência auxiliar, depois da qual somente se iniciava propriamente a “segunda história da arte”. A terminologia escolar daí remanescente logo se mostrou como um obstáculo para uma pesquisa moderna em arte. Afinal a linguagem conceitual também está submetida à mudança histórica. Por isso é em si uma contradição quando são fixadas regras universais da questão

artística, as quais, no entanto, são propostas novamente a cada geração. De nada serve aqui quando as próprias obras são chamadas a decidir sobre o sucesso da interpretação, pois elas respondem apenas àquelas perguntas que nós mesmos lhes formulamos. Como no processo de compreensão sempre está presente também uma explicação do intérprete sobre si mesmo, a interpretação não constitui uma tarefa que pudesse terminar com uma solução encontrada de uma vez por todas.

Surge um problema metodológico específico, que logo cedo tornou-se perceptível na obra de Heinrich Wölfflin, sempre que tipos ideais da arte são reduzidos a normas atemporais da percepção humana. Os famosos “conceitos fundamentais” de Wölfflin constituem um catálogo de “leis universalmente válidas” que parecem nascidas com a arte e pretensamente refletem constantes da visão da forma, no sentido fisiológico (e mesmo psicológico). Assim, Wölfflin classificava os períodos estilísticos, tais como o classicismo (Renascimento) e o barroco, com poucas “categorias da visão”, como as da forma “aberta” e da “fechada”, às quais atribuía uma validade universal, tão universal quanto permitia a sua limitada imagem humanista do mundo.

Mas o problema que se apresenta aqui é muito maior do que essa objeção dá a entender. Nosso olhar sobre a arte está fortemente ligado às convenções da visão de nosso próprio tempo (“*period eye*”), ou seja, a tais prescrições que não podem

ser explicadas somente com a capacidade fisiológica da visão. O que Wölfflin simplesmente pressupõe como constantes da percepção humana está submetido, mais do que gostaríamos, à modificação da nossa consciência, que filtra por sua vez nossa percepção. Já as formas artísticas que vemos são símbolos da percepção histórica, que exclui do nosso lado todo entendimento ingênuo. Com efeito, não são vistas formas puras e sim aquelas que já estão preenchidas de sentido vital, e, tal como toda expressão do homem, possui uma constituição psicológica.

A natureza psicológica, que originariamente serve a toda criação artística pessoal, leva-nos a reações cuja contradição interna fica exposta à luz do dia. Por um lado, temos a fruição da forma libertada de si mesma, que está desligada de antigas tarefas e não nos obriga senão a uma conduta estética; por isso as obras de arte sobrevivem tanto tempo às suas informações atuais. Por outro lado, ficamos curiosos a respeito de um sentido enterrado nelas e que pressentimos na forma artística, um sentido que, com dificuldade, se situa em nossa imagem do mundo e, possivelmente, inclusive além dos limites de nosso próprio conhecimento.

Tendo chegado tão longe, poderíamos estar inclinados a entregar à psicologia a classificação da forma artística, ou nos deixarmos inspirar por ela. Mas as tentativas correspondentes estavam fixadas, sobretudo na psicologia da percepção – obscurecendo outros domínios da psicologia. Ernst Gombrich escreveu o livro *Arte e ilusão* como uma “psicologia

da mudança de estilo”, na qual os estilos, assim como o gosto e a moda, exprimem convenções da visão que se confirmam num motivo da natureza. Dessa maneira, eles dão às mudanças da percepção natural uma figura visível e reproduzem um processo permanente de aprendizado, em cujo decurso toda arte ilusionista tornou-se “um acontecimento significativo na teoria da percepção”. Os problemas de método consistem em que a história da arte se reduz rapidamente a uma história da visão.

De uma perspectiva atual, o axioma da *ilusão* atua como um princípio arcaico que é substituído pelo procedimento técnico que hoje possuímos e, além disso, encerra um conceito ingênuo de *realidade*: um conceito de realidade visível que é duplicado na ilusão da imagem. Hoje é antes a *ficção*, como tema e sentido da arte, que desperta nossa curiosidade. Por isso é oportuno um breve excursão que elucide o questionável empreendimento de escrever uma história da arte com os conteúdos conceituais de ficção e realidade. A ilusão era uma técnica pessoal de reprodução que se serviu por algum tempo de meios científicos, bem como da construção perspectiva central, mas que alcançou já no século XIX um tal grau de satisfação dos seus propósitos que causou a má reputação de toda arte objetiva. A partir de então acabou também a expectativa de uma duplicação cada vez mais exata da natureza e, com isso, um sentimento de caminhar ainda sobre uma via contínua. Aqui situa-se também uma ruptura que conduz para o fato de que as coisas não se deixam mais narrar da mesma maneira.

A natureza como ambiente já existente e a sociedade como ambiente criado pelos homens trazem em si um conceito totalmente diferente de realidade. Para compreender a realidade no último sentido, falta-lhe então exatamente aquela constante pela qual se poderia avaliar o desenvolvimento da arte, pois a história social e cultural, em oposição à lenta história natural, modificou-se contínua e frequentemente num ritmo irrefreável de aceleração, amiúde mais rápido, com efeito, do que podia modificar-se a arte. Sua realidade era sempre uma realidade *histórica*, e aqui termina já a competência da pesquisa em arte, que em disciplinas vizinhas se assemelham às diferentes escolas de pensamento que querem explicar a história, cada qual à sua maneira.

Onde quer que a arte tenha tentado uma interpretação do mundo sociocultural, terminou o jogo ingênuo com a aparência e começou um outro jogo em que as regras eram conduzidas com o propósito de comunicação. Aqui a definição de realidade também se mostrou uma empresa incerta, visto que essa definição era contestada entre os grupos de interesse da sociedade, onde eles sempre possuíam um órgão de expressão próprio. Na arte do século XIX, abstração e realismo confrontaram-se durante longo tempo como dois movimentos que não partilhavam entre si um conceito comum de realidade: a abstração com o empenho deveras místico de descobrir uma realidade invisível por trás do mundo da aparência e, ao contrário, os diferentes realismos com a intenção clara de expor criticamente a realidade social ou falseá-la ideologicamente numa arte oficial.

A reprodução da realidade era sempre orientada pelo interesse de afirmá-la ou criticá-la.

Nem mesmo a fotografia, que reivindicara para si um monopólio na apropriação da realidade, cumpriu a sua promessa de reproduzir o mundo objetivamente. Nas palavras de Susan Sontag, ela se desenvolveu, para além de toda a sua disposição para o documento, numa “arte elegíaca” que tende agora “a uma estetização do mundo”. Existem do mesmo modo muitos tipos de fotografia que apresentam o mundo tal como o detinha a pintura antes da fotografia. Assim, a curta história da fotografia apresenta um caso modelo no qual a problemática da longa história da arte torna-se compreensível. Durante muito tempo pareceu que a história da fotografia era apenas uma história das técnicas fotográficas, a saber, como se funcionassem segundo o lema: fazemos sempre aquilo que *podemos* fazer a cada momento. Porém como se pode explicar que, a despeito do aparelho fotográfico e de sua técnica neutra, reconhecemos imediatamente os grandes fotógrafos por seu estilo pessoal? Já na temática escolhida reside sempre uma opção pessoal, e a nota subjetiva amplia-se ainda com a escolha de determinada técnica, para com ela lançar um olhar pessoal sobre o motivo.

Entretanto, muito depois de Man Ray e os surrealistas terem aberto o caminho, penetrou na fotografia a ficção que inventa uma realidade própria para se livrar do dever de re-

produzir a realidade. A “fotografia subjetiva”, na foto-colagem, na múltipla exposição ou em outros processos de tratamento realizados pelos fotógrafos, transformou-se em fotografia autônoma, pois a ficção é sempre também uma garantia de si do *medium*. Quanto mais a relação entre cópia e motivo é perturbada, mais a cópia triunfa sobre o motivo e se liga ao seu inventor. Em toda ficção é constitutivo um momento do pessoal. Ou ela é um triunfo da técnica ou uma expressão da pessoa. Como a fotografia, por causa do seu procedimento técnico, não precisava se preocupar com a ilusão do procedimento pictórico e possuía sempre a realidade na assinatura, ela alcançou mais rapidamente o seu objetivo na descoberta do ficcional.

A ficção, igual e inversamente ao realismo, também é uma exteriorização sobre o mundo, e talvez fosse possível descrever a história da arte como uma história das ficções. Uma história dos meios, do mesmo modo que uma história dos artistas, ela é com certeza. Porém a realidade tornou-se cada vez mais opaca, desde que o ambiente técnico deslocou o ambiente natural e que as imagens técnicas do mundo lutam sem êxito na democracia pelo primeiro lugar – tornando-se assim ela própria um tema da narrativa histórica. Já o velho realismo, no sentido de Gustave Courbet, era incapaz em sua monocromia polêmica, enquanto essa ainda permaneceu compreendida, de conferir dignidade e validade a uma arte à margem da sociedade. Assim

que a arte se envolveu na realidade, enredou-se sem parar em contradições. Assim que os artistas começaram a concorrer entre si pela visão correta da realidade, comprometeram-se mutuamente por meio da oposição aos resultados. Desse modo, crescia pouco a pouco entre os artistas o desejo de uma “verdade” única, que eles buscavam numa nova definição de realidade. No início do século xx, o “estilo” transformou-se na grande utopia, sempre que se quis vencer a realidade pelo “estilo” e elevá-lo, por sua vez, a modelo de uma nova sociedade: o “estilo” como ponto de fuga no interior do pluralismo de temas e de orientações artísticas.

Porém a abstração, que havia sido eleita como portadora do “estilo”, manteve-se por pouco tempo na estrada, e o programa de unir “arte e vida” fracassou devido à resistência “da vida” ou das próprias ilusões. A abstração cumpriu-se na visão privada de pessoas solitárias e se distanciava da cultura de massa ainda mais em sua modalidade do pós-guerra, a qual os *nouveaux réalistes*, por seu turno, queriam suprimir por volta de 1960. Os artistas conceituais exigiam implacavelmente do observador a confissão da realidade própria da arte como a de uma ficção voluntária, ao passo que os pintores fotorrealistas atraíam-no astuciosamente para uma armadilha da percepção.

A arte enredou-se numa relação ativo-passiva indissolúvel com o seu ambiente, que difama retrospectivamente a história da “narrativa dos mestres” com sua pretensão especial, quando ela não é reconhecida como uma realização já histórica que

teria cumprido seus dois objetivos: de estabelecer solidamente em nossa cultura histórica a arte e em seguida a ciência desta. Por toda parte iniciou-se uma autorreflexão da disciplina, que, contudo, às vezes se salva numa história da ciência, a qual indica sempre o alexandrinismo alcançado por uma cultura.

Caso alguém queira se orientar sobre a situação e os métodos atuais da disciplina, não sendo aqui o lugar para tanto, seria necessário proceder geográfica e culturalmente e acompanhar a evolução em países como a Inglaterra, onde a ciência da arte não tem tradição antiga, e os Estados Unidos, para onde ela emigrou da Alemanha, pois é de lá que até hoje partem novos impulsos. Nos Estados Unidos a disciplina também deve seu avivamento a cientistas de outras especialidades – como Norman Bryson, que originalmente pertencia à ciência literária –, pois não parecia tão reservada e canônica como se apresentava na Alemanha. Na França, filósofos como Louis Marin, que atuou na École des Hautes Études até sua morte precoce, e, na Itália, representantes da escola de Umberto Eco, como Omar Calabrese, ensinaram a disciplina ciência da arte segundo outro estilo de pensamento. O *new criticism* nos Estados Unidos e a estética da recepção, ou mesmo o desconstrucionismo, tiveram repercussão, por sua parte, na prática disciplinar, como se pode concluir a partir de um panorama informativo apresentado por Stefan Germer e Isabelle Graw, no número de julho de 1994 de *Texte zur Kunst*.

Nos Estados Unidos, Arthur C. Danto, que se posiciona como filósofo da prática artística, também transformou o

discurso da história da arte em seu tema, iniciando o diálogo sobre o argumento do “fim da história da arte” (cf. p. 45). Num livro recente, *Art History's History* [História da história da arte], Vernon Hyde Minor oferece-nos uma visão privilegiada sobre as tradições da disciplina que dificilmente são compreendidas no meio anglo-saxão e acrescenta uma sinopse simplificada sobre semiótica, feminismo e desconstrucionismo, como se já houvesse ocorrido aqui uma cultura canônica, segundo a qual se pode manter a ordem do dia. O descentralismo que reside nessa evolução certamente terá como consequência o fato de que logo se voltará com um sentimento nostálgico para a história da disciplina, de modo que se narre como foi uma vez na ciência da arte.

HISTÓRIA DA ARTE OU OBRA DE ARTE?

Sempre que a *história da arte* pareceu esgotada como tema, a *obra de arte* se ofereceu como uma alternativa que pelo menos possuía uma existência física e ocupava um lugar no qual se podia visitá-la. A obra de arte tem uma realidade própria incontestável, e por isso prefere-se acreditar que sempre foi o primeiro e mais importante objeto da pesquisa em arte. Mas isso é totalmente diferente quando nos aprofundamos na literatura sobre arte que, no século XVIII, falava da arte antes de tudo como um ideal do qual as obras singulares podiam ser apenas testemunhas, ao passo que, no século XIX, a invenção “história da arte” reduziu mais uma vez todas as obras ao status de documento, a saber, da sucessão de estilo, da evolução etc. Em ambos os casos, as obras eram antes temas secundários da pesquisa, subordinados a temas prioritários como “arte” ou “história da arte”. Somente mais tarde, talvez apenas no pós-guerra, quando a arte contemporânea contestou impiedosamente o conceito de obra, impôs-se o reconhecimento hesitante de que a pesquisa em arte obteve a sua verdadeira credibilidade a partir da posse

de obras e de que podia falar sobre formas temporais da arte somente enquanto dispusesse de obras nas quais esse tempo estava incorporado de maneira visível.

A obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a *interpretação*. Ela não está ligada *a priori* nem a um método e nem mesmo a um ponto de vista, pois uma obra pode admitir vários métodos e responde a muitas questões. Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. Vista desse modo, a obra quer ser *compreendida* e o seu observador quer *compreender*. Já na Antiguidade, os poetas se esforçavam por uma descrição interpretativa de obras de arte figurativas, sob a ideia de que elas seriam mudas e careciam do intérprete para se tornarem falantes. Às vezes, os poetas tornavam-se tão ambiciosos que descreviam, sem mais, obras que simplesmente não existiam, e de modo tão convincente na écfrase que elas passavam a existir na descrição fictícia. Inventar as obras que se descrevem é ainda hoje uma sedução mesmo no tratamento científico de obras universalmente conhecidas: sempre se inventa um pouco aquilo de que se necessita para tornar a interpretação convincente.

A realidade da obra, em contraste com a ficção de uma história altamente elaborada dos estilos e ideias, foi ironizada de

uma vez por todas por Marcel Duchamp naquele ato simbólico definitivo de transformação dos objetos *ready-made* em obras. O argumento não consistia apenas em que os *ready-made* eram objetos de uso e assim se diferenciam *a priori* do “*made*”, no sentido de criações pessoais. A tese somente completa seu sentido com o reconhecimento de que a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte. No entanto, por mais solidamente que possa existir, apenas sua posição simbólica como portadora de um conceito de arte justifica o status de obra de arte. Nesse discernimento há menos ironia e, antes, um saber histórico. Mas já era desse modo que não a realidade do objeto, mas somente a ideia “arte” decidia sobre o assunto: o objeto era o lugar-tenente de uma ideia e poderia ser também a ideia de “história da arte” que se queria reconhecer nele. A equação entre obra e ideia foi inventada num momento decisivo da cultura.

O quadro conceitual representado pela unidade da obra ainda não está esgotado enquanto não entrar em jogo o artista, que na concepção tradicional de arte é o inventor da obra: um inventor de obras nas quais exprime a sua ideia de arte. O produto manual era o lugar do seu esboço, que ele tornava visível na obra para um terceiro, o observador. O artista comunicava-se com o observador apenas mediante a obra, razão pela qual ele era outrora lacônico para assumir a palavra apenas na obra. A relação entre artista e obra, quando aprofundada, é tão enigmática quanto a relação entre arte e obra. O artista apa-

rece então como o criador soberano, e a obra singular sempre como uma criação dependente numa série, por mais concluída e acabada que pareça. O produtor mantém inclusive o seu direito contra o próprio produto, já porque poderia exprimir-se novamente e de maneira mais abrangente em obras sempre diferentes. Portanto, a ciência da arte só queria em geral aprender das obras aquilo que elas informavam sobre o artista, considerando aí a evolução pessoal no seu reflexo, embora ela precisasse mais uma vez de obras como evidência dessa evolução. A *obra completa*, ou *œuvre*, foi descoberta nisso como o conceito superior da obra singular.

A constelação de artistas, *œuvre* e obra, exprime-se de maneira tão “plástica” (segundo o uso francês do conceito) num retrato do pintor Fernand Léger – publicado em 1955 no catálogo da primeira exposição da Documenta – que tomo como *exemplum* para o meu argumento [fig. 43]. Em verdade trata-se de um autorretrato, pois a encenação deve ter sido definida pelo próprio Léger, embora ele seja o tema fotográfico. Os dois quadros colocados em posições paralelas e complementares, no sentido da imagem, formam o tema principal, estendendo-se para os lados e para baixo e mantendo assim aberta a forma da obra como uma unidade ainda não concluída, que por fim reside na *œuvre* como um todo. Ambos os quadros deixam apenas um

pequeno retângulo livre onde o pintor é visto dos ombros para cima apoiando uma das mãos na cabeça e a outra sobre a tela que esconde seu corpo.

Afirmo que Léger pensou aqui no autorretrato de Nicolas Poussin, de 1650, quando conferiu certo arranjo ao tema da foto [fig. 42]. Ele admirava Poussin como o representante do classicismo na França e, num texto sobre cores escrito em 1938, recomendava a todo estrangeiro que quisesse conhecer a França visitar primeiro o Louvre, onde se encontra o quadro do pintor. Num ensaio de 1945 reporta-se a Poussin, quando constata também nos antigos o contraste entre *objet* e *sujet*, ao passo que na modernidade o objeto em sua clareza tem de vencer o sujeito em sua sentimentalidade. Apreendida de maneira mais ampla, a relação entre objeto e sujeito pode ser interpretada também no sentido da relação entre obra e criador: no sentido de uma obra dominante com o testemunho de um mundo objetivo e de um mundo moderno.

Por isso Léger recua na foto para trás das obras em que a figura humana já desapareceu ou está decomposta. Poussin, ao contrário, aparece na frente de suas obras, que estão colocadas atrás dele de modo igualmente paralelas, no sentido da imagem, e as domina. Também o seu autorretrato é uma obra, enquanto a fotografia de Léger em seu atelier não é. A troca de mídias permite à fotografia capturar a realidade da pessoa Léger, mas também contrastá-la com as obras criadas por ele, as quais contêm uma realidade autônoma própria da arte, realidade que é

de outra espécie. O conceito de obra de Léger desemboca, por fim, na ambivalência atormentadora de que ele só poderia realizar suas ideias de obra, marcadas socialmente, no *medium* do antigo quadro de cavalete: o mesmo de Poussin, com cujos limites ele queria urgentemente romper. A representação do artista na obra, buscada como ideal por Poussin, transformou-se sob essas condições num problema para Léger. Mas o exemplo também contém a questão que perseguimos aqui: o difícil tema acerca da precedência na constelação de artistas, obra completa e obra individual, quando se trata de escrever a história da arte.

A obra, que em Léger ainda guarda sua validade habitual, testemunha a própria história, mesmo se ela não existe mais, embora possa ser lembrada, já que existiu fisicamente em certo momento. Por conseguinte, a história da arte não é feita tanto dos textos eloquentes produzidos por ela como das obras mudas que nos legou. Por isso, as obras nos permitem também, não obstante o protesto da história da recepção, um acesso particular que culmina no encontro corporal, tal como é possível pensar na “perda de sua aura” no sentido de Benjamin. Assim, as obras portadoras de história são de um tipo especial, pois elas representam uma visão de mundo histórica na qual um artista pensava que se exprimia numa forma histórica. As obras permanecem quase intocadas pelo fim da história da arte, que é o nosso assunto aqui.

O mesmo não vale para o paradigma da forma artística que foi declarada pela história estilística como “forma pura” em seu domínio. Talvez fosse a fascinação por um novo tipo de pesquisa o que movia Heinrich Wölfflin a falar de uma “história interna” da arte em que “toda forma continua trabalhando produtivamente”. Desde então emergiram outros conceitos mesmo na crítica estilística, como estilo de gênero ou estilo funcional, que ameaçam o monopólio do velho conceito de estilo. Em seu lugar não entra um novo conceito de estilo, mas a obra afirma sua posição no cruzamento das muitas forças que a condicionaram. Ela reagia intensamente tanto às tradições com que deparava como às experiências contemporâneas que espelhava. Nem era condicionada apenas por uma outra arte nem é testemunha sozinha da arte e de qualquer outra coisa, sobre o que toda discussão seria sem sentido. Como em um foco convergente, nela se reúnem numa unidade paradoxal as forças ativas que acolhe em si e os efeitos que partem dela.

Esse conceito de obra, ao qual a ciência da arte se afeioou e proclama mais do que nunca, como se pode ver na florescente série “Kunststück” [Peça de arte] inaugurada por Klaus Herding, está exposto, porém, há muito tempo a uma pressão que vinha primeiro de fora, até que o próprio cenário artístico invadiu o terreno do conceito de obra. Externamente aproximava-se uma primeira crise da antiga compreensão da obra, quando André Malraux, numa transposição contemporânea do antigo conceito de estilo, publicou em 1948 o seu *Musée*

imaginaire, um museu fictício não de obras, mas de qualidades puras da forma, descritas em numerosas obras da arte mundial e reproduzidas em fragmentos e aspectos fotográficos que sustentavam as suas comparações. O museu real, no qual o número de obras sempre permanece limitado, é substituído por um livro em que as reproduções e as descrições no *medium* da impressão de imagem e de texto desencadeiam uma visão geral ilimitada da arte de todos os tempos e povos. A reprodução entra numa simbiose com a recriação literária da obra no texto, na qual Walter Benjamin ainda não havia pensado. Uma fotografia dessa época nos leva, numa perspectiva aérea, ao salão de Malraux, onde um panorama da arte (embora não de uma narrativa coerente da história da arte) cobre o chão com o *medium* do livro de arte [fig. 44].

Em 1956, o diretor de museu Georges Duthuit atacou severamente a concepção do livro numa crítica em dois volumes intitulada *Le Musée inimaginable* [O museu inimaginável], onde levantou a objeção de que Malraux reduziria as pessoas e as obras a “ficções passageiras. Após o romance da vida vem então o romance da arte, e a experiência imediata da obra é repelida” em favor da bela reprodução e da fantasia liberada por ela. Mas sua crítica logo perdeu a força, e Malraux, o futuro ministro da cultura, poderia testar seu projeto em novas ações espetaculares. Lembro-me ainda de como Wolfgang Fritz Vollbach recomendava então aos estudantes ler Malraux, pois eles haviam perdido a crença na história da arte.

A forma substitutiva central de uma coleção de arte em livro de arte apresenta-se como um álbum de analogias surpreendentes, nas quais a “arte pura” busca o olhar do observador, purificada de todas as condições históricas e de conteúdo, desligada mesmo da própria figura de obra. As obras não são mais nisso nem indivíduos irrepetíveis nem testemunhas de um artista histórico, mas, de um modo muito mais geral, a autoexpressão da humanidade como uma espécie imortal, a qual Malraux ainda perseguia nos vestígios mais longínquos. Ao contrário de *Der Untergang des Abendlandes* [O declínio do Ocidente], de Spengler, ele queria celebrar o homem criador na unidade universal de suas imagens: numa arte viva atemporalmente, compreendida por ele como a “última moeda do absoluto”. Os recortes de imagem de que se compõe esse exame comparativo da arte significativamente não se chamavam detalhes, mas “fragmentos”, pois toda obra singular, para Malraux, era apenas o fragmento de um todo [fig. 45].

É uma coincidência notável que há 50 anos tenha se tornado moda na pesquisa em arte – que sempre lidou com obras, embora nunca as tenha reconhecido como uma última instância – um novo tipo de interpretação da obra que consiste na oposição máxima possível ao projeto de Malraux. Há monografias de obras que ocupam o lugar das antigas monografias de artistas, abandonando nisso o esquema da biografia para aplicar uma

hermenêutica, tal como a tinha praticado até então a ciência literária. Na Alemanha surgiu a série “Das Kunstwerk” [A obra de arte]. Nos Estados Unidos, Charles de Tolnay, que renunciara à iconologia de Panofsky, publicou interpretações de obras como a *Mona Lisa*, de Leonardo, ou o *Juízo final*, de Michelangelo. Essas interpretações fundaram um novo tipo de literatura sobre arte, isto é, orientada para a obra, mas metodologicamente flexível e preparada para satisfazer uma exigência filosófica e artística na interpretação. Toda obra já era ela mesma uma ideia pintada com a qual um intérprete tinha de competir, oferecendo por isso o estímulo para um texto congenial.

A análise de obra mais célebre que se realizou em conexão com esse contramovimento à despedida da obra não foi apresentada por um historiador da arte, mas pelo filósofo Michel Foucault em 1966, ao iniciar o livro *Les Mots et les choses* [As palavras e as coisas] com uma interpretação de *Las meninas* de Velázquez [fig. 34], oito anos depois de Picasso ter exposto numa galeria de Paris seus 57 estudos a partir dessa obra-prima da pintura. Existia uma tradição cultural francesa que levava Foucault a fazer da “idade clássica” do século XVII o tema de um estudo amplo em que a “teoria da representação”, em lugar da apresentação ingenuamente reprodutora, e a linguagem como “quadro das coisas” se colocavam no centro de uma “arqueologia do saber”. Já em seu quadro, Velázquez distingue de maneira sutil a obra como objeto material vista pelo lado de trás da obra como ideia e ato criativo, na qual pintor, modelo e observador estão envolvidos. Em

Foucault, cuja linguagem esbarra virtuosisticamente na estrutura não linguística da obra, o quadro é uma metáfora da “representação” que apresenta a si mesma aqui numa autorreflexão do ato criativo. Para isso era necessário reconhecer a obra pintada, por seu turno, como lugar e motivo de teoria.

À interpretação filosófica seguiu-se, nos anos 70, a recriação literária de uma obra de pintura, no momento em que Peter Weiss descreveu no primeiro volume da *Ästhetik des Widerstandes* [Estética da resistência], num estudo de caso de sua própria filosofia da arte, *A balsa da Medusa*, de Théodore Géricault, que se encontra no Louvre, como o primeiro fanal de uma pintura pré-romântica de salão. Peter Weiss, um ex-pintor, perseguia nos volumes seguintes esse processo de obra-rememoração da antiga arte que transcorre de maneira admiravelmente sincrônica com a perda da obra na arte contemporânea. Disso resultou um movimento literário em que a nostalgia de uma ideia de obra constitui um motivo inconfundível, desviando-se também para a literatura: tomo como um único exemplo Julian Barnes, que em *A History of the World in 10 ½ Chapters* [Uma história do mundo em 10 ½ capítulos] considera novamente os quadros de Géricault. Inclusive cineastas como Jean-Luc Godard e Jacques Rivette tomavam parte então nessa “arqueologia da obra”. Em seu filme *Paixão*, de 1983, Godard pede a um diretor polonês para filmar num estúdio obras-primas da pintura, entre as quais *A ronda noturna*, de Rembrandt, como obras vivas [fig. 40], mas o diretor no filme interrompe por fim o trabalho,

pois “não tem a luz correta” para isso. A presença das obras convictas e convincentes, das quais nos apropriamos a partir da cultura histórica, impõe-se paradoxalmente apenas por sua ausência da cultura atual, na qual não temos mais de fundamentá-las e inventá-las. A alternância das mídias (literatura, foto e filme) prepara o palco para a sua reapresentação.

As artes plásticas, ao contrário, anunciavam desde os anos 60 o lema do “fim da obra” de maneira polifônica. Sentiam-se limitadas pela obra, pois estavam em busca de um outro conceito de arte, e se sentiam obrigadas a uma manifestação única, quando queriam apenas fazer *propositions* [proposições], embora não aspirassem mais a um testamento final. Yves Klein, por sua vez, que, segundo nossa concepção, criou obras particularmente poéticas em suas *Imagens de fogo* ou nas *Antropometrias*, queria se libertar em suas utopias das obras de caráter tradicional, nas quais se podia, com efeito, apresentar apenas o velho “espetáculo”. Em seu jornal de 1957, designa as *propositions* monocromáticas como “paisagens da liberdade”. Quando foi incitado, em Londres, a dar uma declaração, pôs para tocar uma fita com gritos humanos. “O gesto apenas bastara. O público compreendera a intenção abstrata.” Numa outra passagem, notou de maneira ambígua e lacônica: “Meus quadros são as cinzas da minha arte”. Também queria livrar o teatro da representação. Os vazios pareciam-lhe finalmente o refúgio final do “absoluto”.

A própria fantasia levou-o, por fim, ao desejo de separar a obra física da sua criação e a transformar o ato de criação num teatro em que o próprio ato se tornasse uma obra: uma obra de *performance*. Por isso se servia nas *Antropometrias*, para utilizar suas próprias palavras, de “pincéis vivos”, nos quais, porém, nem ele mesmo tocava, assim como não colocava diretamente a mão na obra [fig. 47]. A produção da obra acontecia durante uma apresentação com público convidado e com acompanhamento de música de câmara, na qual modelos vivos transportavam a cor azul, o “pigmento puro”, com seu próprio corpo à tela, dirigidos por um artista que em trajes de maestro encena o mito de criação da obra não inteiramente como paródia. Após tais reflexões sobre obras imaginárias, como a inocência pode ainda retornar ao processo de trabalho? Como a obra que produz a si mesma pode se reencontrar na função de demonstrar a história da arte? Pode-se duvidar de que a ideia de história da arte desempenhou um papel protagonista no surgimento das grandes obras. Mas a pesquisa em arte, quando quis conservar o terreno firme sob os pés, permaneceu fixa à presença das obras e as redescobriu, como se nada mais parecesse ter existência. Pôde até mesmo reportar-se àquela metamorfose enigmática em que, a partir dos gestos utópicos do artista-criador Yves Klein, as obras perduravam com uma beleza autônoma.

Resumindo, temos a seguinte situação: a história da arte investiga, como se sabe, obras portadoras de representação, mas também executa uma representação de si mesma ao fazer sua

aparição, utilizando um discurso de tipo especial, o discurso da história da arte. O antigo procedimento de explicar o mundo pela sua história vive hoje uma crise: a crise da representação. Também em outras ciências a dúvida se alojou nessa explicação que se impunha. No caso da arte, o mundo parecia estar em ordem, na medida em que o intérprete descrevia uma obra de modo semelhante àquele com que esta, por seu turno, reproduz o mundo, mantendo em relação à obra a mesma distância que esta preservava em relação ao mundo, a fim de reproduzi-lo. Dito de outro modo, o intérprete reproduzia a obra na medida em que a comparava com o mundo nela reproduzido.

Essa ordem habitual dissolveu-se já no momento em que a presença da obra na modernidade encontrava sentido em si mesma. A forma artística adquiria aí tanta autoridade quanto antes detinham o motivo e o conteúdo e representava a autonomia do processo da obra, tal como Yves Klein igualmente a parodiava e celebrava. Desde então perdeu-se essa inocência no ato da criação. Com isso o *original* perdeu o seu sentido comprovado, e muitos motivos na obra *falam* de uma realidade extra-artística, a qual, porém, eles não reproduzem. Ou seja, se antes as tarefas estavam rigorosamente divididas entre o comentário e a obra, isso se modificou desde que a própria arte se explica em *texto* que trata de arte. A montagem dissolve a unidade primitiva da representação ao substituí-la no ato de *autointerpretação* da obra. Para a pesquisa em arte, e não apenas para ela, a arte ainda permaneceu uma *pièce de résistance* quando olhamos para trás.

HISTÓRIA DAS MÍDIAS E HISTÓRIA DA ARTE

A história da arte foi identificada durante muito tempo por uma forma artística que se reduzia a um mero fenômeno estilístico e provocava por isso a ilusão de que essa história cumpria com a exigência que se encontrava em seu conceito. Nesse contexto, a obra de arte não era senão a prova das mudanças de estilo que se buscava. Mas quanto mais se reconhecia a complexidade no evento artístico, mais difícil se tornava encontrar um denominador comum para a diversidade de contextos em que se aprendia a ver a arte. Hoje não há nenhum modelo novo em vista que possua, além disso, a autoridade do antigo discurso da disciplina. De modo que tudo resulta no exercício paralelo de várias histórias da arte, nas quais cada um pode formular as suas perguntas. A princípio ainda parecia desejável substituir a história do estilo por uma história social da arte, ou seja, por um procedimento construído de maneira igualmente simples, mas que conduzia a outros resultados. A esperança, no entanto, logo se mostrou uma ilusão, pois o tempo do esquema narrativo obrigatório havia passado. Porém, é sem-

pre a figura da obra que mantém a nossa curiosidade desperta. Tudo o que em geral uma obra tem a dizer, ela diz justamente com essa forma. Não se deve a ela, afinal, ter sido com muita frequência decifrada de maneira demasiadamente unilateral.

A história das formas se modifica no quadro da história da recepção – tal como a praticou, por exemplo, Hans Robert Jauss na ciência literária –, visto que a figura da obra, sabidamente, não influenciou apenas os contemporâneos, para os quais uma obra era inventada, mas também alcançava os observadores nascidos posteriormente, quando se criavam novos intérpretes em meio aos artistas. Vistas desse modo, a produção (da obra de arte) e a recepção (como compreensão e efeito) constituem apenas dois lados da mesma moeda. Elas estão ligadas inseparavelmente num processo comum que mantém sempre em marcha a criação artística, por mais que se possa separá-las metodologicamente. O novo era testado aqui diante de um horizonte de expectativa sempre modificado pelos projetos artísticos vitoriosos. Diante desse pano de fundo, todo ato de imitação ou objeção tinha de contar com um público informado que aplaudia ou criticava. A rivalidade faz parte do motor da criação artística não apenas entre os artistas vivos, mas também estimula os pósteros a ultrapassar os modelos de arte existentes. Em tal versão, a evolução estilística perde o traço mecanicista que ainda a impregnava desde os tempos das biologias da cultura. Foi sempre em relação a obras (e não a estilos) que os observadores artísticos reagiram, e as obras ainda sempre

desencadeiam também no observador contemporâneo todas as questões que ele dirige à arte. O contexto, por sua vez, ganha cada vez mais interesse quanto mais ele se condensa na figura histórica da obra, seja em sua repressão seja em sua ideologização. Na costura entre “arte e vida” foi liberada criatividade artística por todos os lados.

A pesquisa em arte é realizada hoje num ambiente em que as mídias técnicas de imagem marcam nossa imagem do mundo e nosso conceito de realidade, principalmente quando desconhecemos sua intenção ideológica propriamente dita. O conteúdo de informação que possuem ou apenas afirmam determina em geral a nossa disposição de nos envolver com eles. Torna-se evidente interrogar também os gêneros históricos da arte e as técnicas imagéticas como *mídias* que sempre possuíram uma estrutura estética e de conteúdo próprio, com a qual, aliás, eles colocavam em jogo o tema particular ou o motivo determinado. Imagem e linguagem foram ambas inventadas como sistemas simbólicos com os quais os homens sempre se entenderam no que diz respeito ao mundo. Desde o crescimento do interesse na comunicação não verbal, as ciências sociais também encontram acesso às mídias imagéticas da história, enquanto antes só levavam a sério os textos.

A ciência da arte teria nesse interesse recém-despertado pelas imagens uma competência ampliada se não estivesse

dominada pelo temor de denunciar o caráter artístico das obras, como se houvesse apenas a alternativa entre reconhecer a arte multimídia ou a mídia não artística. Mas a moderna experiência artística (seja a arte absoluta da abstração seja a antiarte da mídia cotidiana) pregou-lhe uma peça, pois a arte histórica sabia unificar cada vez mais funções que somente no século XX se excluiriam entre si. Hoje não se carece mais de justificação para refletir sobre as mídias imagéticas da história, uma vez que nosso mundo foi preenchido com imagens e signos nos quais são borrados os limites entre *medium* e fato, como explicou Susan Sontag em seu livro *On Photography* [*Sobre fotografia*]. Na arte contemporânea a realidade das mídias, assim como antes a realidade da natureza, também incita o artista à reflexão de um mundo presente de signos e aparência. A arte moderna começou a questionar a natureza como superfície da experiência sensível. A arte contemporânea prossegue essa análise com a interrogação das mídias técnicas que produzem uma realidade de informação própria entre o nosso olhar e o mundo.

Esses são fatos conhecidos, mas pouco modificaram as ciências da imagem. Isso atesta um culto ingênuo da técnica e da atualidade, mediante o qual a teoria e a história das mídias manifestam-se hoje somente sobre as mídias técnicas (foto, filme, vídeo), ao passo que desprezam as velhas mídias como “arte”. A teoria e a história das mídias dividem assim a unidade das imagens no polo das *mídias* e da *arte*, como se todos os caminhos intermediários estivessem interrompidos. A teoria das

mídias, quando observada sob a modalidade da teoria fílmica, ancorou, há muito tempo na teoria da arte, o que, contudo, é encoberto pela circunstância de que não foi praticada pelas mesmas pessoas. A questão da arte nas mídias põe-se de resto onde quer que os limites entre comunicação e informação sejam ultrapassados. A linha limite da arte passa pelo centro da produção contemporânea de imagens, sem levar em consideração os domínios de competência das ciências acadêmicas, para os quais o mundo está em ordem como sempre.

Não gostaria nem de ser mal compreendido nem sugerir uma miscelânea de histórias das mídias e da arte, pois ambas as disciplinas se diferenciam tanto em sua história como em seus interesses. A dissolução da ciência da arte numa teoria ampliada das mídias não seria útil a ninguém, como tampouco seria hoje imaginável uma anexação em sentido inverso. Porém a existência simultânea das mídias e da arte obriga justamente ao diálogo, e a chamada arte multimídia, que apresenta hoje o tipo de crítica da mídia provavelmente mais avançado, ainda não está definitivamente classificada em nenhuma disciplina teórica. Além disso, o diálogo pressupõe que as ciências da mídia reconheçam o fato de que a ciência da arte já se ocupa há muito tempo com as questões acerca das mídias, embora por vezes ela mesma admita com relutância esse fato. Por isso é oportuno um excursão que tente esboçar a diferença entre mídia e arte –

sob a confissão, bem entendido, de que essa diferença parecia no passado ser diversa daquela que parece hoje. Antigamente, a maioria das obras era tanto *medium* como arte, traziam informação em si, por um lado, e podiam atuar a partir da própria estética, por outro. Hoje essas funções encontram-se separadas, uma vez que informação e comunicação são admitidas somente como possibilidades técnicas.

A teoria das mídias está necessariamente fixada em questões da técnica e da comunicação (como funcionam as mídias, para quem elas trabalham e com qual intenção?), ou seja, nas questões que têm um espaço de manobra mais estreito do que o da interpretação da arte. As questões reduzem-se logo a uma única: como funciona a comunicação? A mensagem consiste, com efeito, justamente nisso, que ela chega veloz e inequivocamente. Não obstante, sua função hoje é obscura, porque o parceiro da comunicação permanece invisível e porque o receptor da mensagem está à mercê da tela onipresente que produz o fantasma de uma presença absoluta: a presença anônima do mundo e não a presença pessoal de um narrador. O *medium* cumpre sua finalidade na informação ou na comunicação. Ele sabe sempre as respostas e não tem nenhuma pergunta ao receptor, sem levar em consideração que também não questiona a si mesmo. Sua sugestão consiste em fazer desaparecer o espaço e o tempo, mas desperta no receptor a ilusão de vivenciar no mesmo local e no mesmo instante, e não no monitor, o acontecimento que lhe é mostrado.

Admito de bom grado que assinalo aqui uma imagem de contraste que excede conscientemente a distinção em relação à arte no sentido tradicional, à arte como uma invenção pessoal. Porém basta já um rápido olhar sobre a *arte multimídia* atual para se convencer de que ela própria se vê exatamente dentro desse contraste com o próprio *medium*. Em suas instalações procura devolver ao observador o espaço que ele perdeu diante da tela: um espaço de orientação e de vivência em que o próprio público possa ser ativo. A vanguarda da arte multimídia parece hoje desfuncionalizar o próprio *medium* para se tornar artística: o que significa que ela introduz questões abertas, permite incertezas e substitui o consumo rápido por uma compreensão simbólica lenta. Com efeito, a arte vivia da disposição de avaliar os símbolos de maneira mais elevada do que os fatos e de preenchê-los em sua abertura semântica criativamente com a interpretação. A alternativa arte ou mídia é apresentada de maneira falsa quando se guia apenas pelos gêneros e técnicas. A arte multimídia está para além dessa alternativa.

Um olhar retrospectivo sobre a arte histórica permite-nos agora formular novas questões. Em toda ciência experimental as novas experiências convidam àquela “re-narrativa” em que as gerações sempre se apropriam novamente de seu saber. Hoje se mostra que a ciência da arte possuiu durante muito tempo um conceito de arte demasiadamente ingênuo

e impreciso. Ela não estava em condições de (ou não queria) distinguir a função de *medium* e a função artística nas obras singulares, desencadeando assim a discussão supérflua sobre se uma dada obra se realizaria apenas na arte ou se teria sido também um *medium* da sociedade (religião, cultura). Essa falsa alternativa (arte ou história?) foi provocada, por sua vez, pelo mal-entendido segundo o qual a ciência da arte simplesmente declara como obra de arte tudo aquilo com que gostaria de lidar: tudo a princípio, desde a idade da pedra até hoje, como se a compreensão da “arte” tivesse sempre existido.

Talvez uma consequência desse discernimento resulte de uma nova e mais abrangente *história da imagem*, na qual a *história da arte* prévia fosse integrada mas não dissolvida. A história da imagem poderia conceder o seu direito às mídias imagéticas, onde quer que entrassem em cena, do mesmo modo que também identificaria a arte onde esta se apresentasse historicamente com essa pretensão. A arte apareceria então como um fenômeno histórico tanto quanto o são a coleção de arte e a literatura sobre arte, que igualmente surgiram apenas em determinadas épocas. Tentamos oferecer uma primeira contribuição no estudo *Bild und Kult* [Imagem e culto], que tem como subtítulo: “Uma história da imagem antes do período artístico”. Mas exatamente porque tal abordagem está, ainda hoje, exposta a mal-entendidos, pode ser conveniente elucidar provisoriamente, por meio de poucos exemplos, a relação entre história da arte e história da imagem, da perspectiva do

nascimento do conceito de arte no início da modernidade e sua crise em nosso século.

Num catálogo da época das primeiras coleções de arte, David Teniers Jr. fala de um “teatro do pintor” no século XVII em que a própria arte era o tema: a arte no espelho da exposição artística. Trata-se exatamente de uma câmara de arte (que conceito revelador!) cuja existência na época atual tornou-se tão vitoriosa quanto duvidosa. A arte, que teve de ser imposta no início da modernidade, está confrontada em nosso presente “com o dilema de sua própria existência”, segundo a formulação de Harold Rosenberg. Isso se deve ao fato de que “as novas mídias assumiram a maioria de suas antigas funções”. Em 1950, Jean Cassou atestava que o filme, como arte, “corresponde exatamente à mentalidade moderna” e trata daquela realidade contemporânea que precisamente naquela época estava totalmente banida da pintura abstrata. Walter Benjamin escrevera, já em 1936, que a fotografia e o filme eram mais adequados à consciência moderna do que a pintura, que parecia ainda contaminada com a aura de uma validade outrora religiosa. Aqui estava formulada, portanto, a questão sobre as funções e as mídias da arte que desde então não se cala mais no cenário artístico, mas que ainda tem de ser defendida na ciência da arte.

O cinema também foi alcançado hoje pela onipresença da televisão, que associa sua difusão global com sua utilização privada de um modo extremamente paradoxal e permite imaginar, por sua vez, uma nova era em que o próprio público escolhe e

até mesmo produz sua emissora. A opinião pública (como uma ocorrência no tempo) perdeu sua importância, já que em todo caso pode ser produzida permanentemente na televisão conforme o desejo de horários dos usuários. A câmera que traz como quiser para perto todo acontecimento é mais eficiente que o mero olho com o qual ainda estamos ligados ao nosso corpo real. Nossa presença corporal diante da obra de arte tradicional apresenta apenas um ato de rememoração que substituímos na tela impessoal cada vez mais frequentemente por mera informação sobre a obra.

Mas a arte moderna não registra apenas perdas, pois também encontrou novos caminhos para recuperar seu direito à presença contínua na cultura. Desde que os novos realismos, especialmente na arte pop norte-americana, recuperaram o mundo objetivo nas imagens e no *assemblage*, a arte tida como morta forçou uma nova entrada nos domínios do cotidiano contemporâneo, deslocando mais uma vez as fronteiras entre “a arte e a vida”. Ali onde as artes foram expulsas, retornaram com um perfil modificado e ampliaram seu espaço de funcionamento, embora com métodos e resultados discutíveis. Ganham nisto uma capacidade de articulação com a qual os meios de comunicação e a publicidade, para nomear apenas esses dois, jamais poderiam sonhar. Sua liberdade, que ninguém mais nesse meio tempo quer restringir, foi limitada pela

circunstância de que, nas mídias abertas, só entram no ar após as 23 horas por motivo de custos.

A descontinuidade existente entre a prática artística contemporânea e a prática antiga conduz à tese de que a arte, tal como a entendemos hoje, foi uma invenção de determinadas culturas e sociedades – um fenômeno, portanto, com o qual não deparamos a todo instante e em toda parte e que por isso também não deve sobreviver para sempre. Em vez de aceitar sem questionamento sua existência como dada, pode-se, entretanto, perguntar mais uma vez como ela se realiza e qual o papel que desempenha na cultura: seguramente papéis diferentes daqueles nos quais hoje a encontramos. Enquanto a arte não for questionada, é preciso apenas narrar a sua história e enaltecer as suas realizações ou lamentar a sua decadência. Desde que essa arte não mais nos acompanha de modo duradouro, estamos autorizados em nossa curiosidade a perguntar como pode ser compreendida sua história até aqui. Uma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade.

No fundo, trata-se ainda da velha questão benjaminiana acerca do significado da arte no mundo técnico e de como ela se modifica nessa era. Ouço com tanta frequência a resposta de Benjamin, que na época provavelmente era uma visão passageira, ser citada como um princípio de fé, ao mesmo tempo em que lamento que a questão muito mais importante de Benjamin não seja tomada a sério, como se estivesse respondida

de uma vez por todas. Trata-se da questão do significado cultural da arte, em sua história e segundo as imagens usadas no trabalho doméstico de sua própria cultura. A questão assume uma dimensão totalmente nova quando se principia uma cultura não mais eurocêntrica, não mais somente ocidental, da qual Benjamin ainda não podia ter nenhuma ideia. Ele foi um partidário apaixonado da primeira modernidade, com todo o elã e a inocência que existia na época. Onde está o Benjamin pós-moderno que é capaz de uma simplicidade tal como ela se desenvolve somente no saber histórico?

A “HISTÓRIA” DA ARTE MODERNA COMO INVENÇÃO

A entrada na modernidade desencadeou no início do século xx duas reações totalmente distintas: os guardiões da história viam aproximar-se o fim da arte e os partidários negavam a grande ruptura, na medida em que a explicavam como mera etapa no longo e contínuo caminho da arte. Do ponto de vista atual, ambas as reações passavam ao largo da questão e continham, contudo, cada qual uma parte da verdade. A arte não acabou, mas se encontrava desde então num novo caminho: o caminho da modernidade. O rompimento com todos os gêneros acadêmicos de arte acarretou a perda do antigo ideal artístico que fora representado simbolicamente por eles. Os chamados abstratos pareciam perder de vista a imagem do mundo, o dadá revoltava-se contra o conceito de arte enquanto tal e os *ready-made* de Duchamp desmascaravam esse conceito como uma ficção da sociedade burguesa.

As diferentes reações à mudança dos tempos não eram apenas uma questão de gosto e mentalidade em que se distinguem os progressistas dos conservadores, mas estavam es-

treitamento ligadas ao padrão de vida da história da arte, que dizia respeito pessoalmente aos adversários da modernidade e de modo algum interessava aos advogados da modernidade: o que era novo não precisava de uma fundamentação histórica. No romper da modernidade não era possível saber se a história da arte ainda podia ou devia continuar a ser escrita. Vozes conservadoras, como Henry Thode e Hans Sedlmayr, que lamentavam nas universidades alemãs o abandono da herança histórica, utilizavam a tradição decorrida como um espelho no qual a arte moderna podia oferecer apenas uma imagem distorcida. Vozes progressistas, vindas do campo da crítica de arte e da literatura, como Julius Meier-Graefe e Carl Einstein, justificavam com sinais invertidos o novo como consequência da evolução da tradição, a qual, de um ponto de vista moderno, reinterpretavam rapidamente como pré-história do novo.

A arte medieval e mesmo a arte “primitiva”, que ainda não tinham um lugar assegurado na história da arte científica, eram citadas como modelos remotos, pois elas eram tão diferentes quanto a arte moderna, tal como era conhecida a partir da Idade Moderna. Assim, era óbvio inventar modelos e afirmar semelhanças que os intérpretes precisavam para esclarecer ainda historicamente a própria modernidade. A luta travada no início do século XX foi sentida menos na arte do que na posse ou na perda daquela ciência da arte recém-estabelecida, que não queria permitir o questionamento dos seus próprios resultados pela evasão dos artistas de um terreno comum. Eram sur-

preendentes apenas as consequências do período inicial. O que naquela época ainda não havia se tornado um tema da história da arte também não se tornou depois, pois diante da onda de novas publicações e em vista da constante modificação do *front* no debate não se podia mais evidentemente dar conta de tudo o que ainda não se tornara uma propriedade da história da arte.

Para alguns, todavia, o problema parecia resolvido sempre pelo fato de que se podia contar a história da vanguarda, possuindo-se desse modo, por assim dizer, uma segunda história da arte, que tivera início no “marco zero” dos *refusés* e das secessões. Aqui começava uma nova história – ao passo que, da perspectiva conservadora, no mesmo instante terminava a única história –, de tal modo que os dois modelos de história da arte tomavam cada vez menos conhecimento um do outro, na medida em que não serviam ao mesmo objetivo e não eram praticados pelas mesmas pessoas. Isso mudou com o tempo, quando não apenas escritores e críticos de arte, como Herbert Read, mas também historiadores, como Werner Haftmann e Werner Hofmann, começaram a escrever nos anos 50. Porém a divisão anterior permanece ativa até hoje, como mostra muito claramente a polêmica inútil em torno da não arte de vanguarda na modernidade, por exemplo, na apresentação do Museu d’Orsay. Mais rica em consequências era a circunstância de que as outras mídias como a fotografia e o filme tomavam naquela época pouco conhecimento da ciência da arte, de modo que somente a discussão em torno da pintura e escultura modernas foi realizada, e obstina-

damente, visto que só podia ser identificado como arte aquilo que era pintura ou escultura (ou arte gráfica).

Com a historização da vanguarda surgiu um problema curioso. De súbito, não se tratava mais da história da vanguarda, mas da vanguarda como história, que não estava mais presente no tempo atual a não ser como lembrança. O suposto “fim da vanguarda” tornou-se, assim como o não menos enfaticamente afirmado “fim da arte”, a esperada oportunidade de reescrever a história da arte moderna. Ao mesmo tempo esse debate provocava fortes resistências à despedida definitiva da vanguarda e à sua transferência para a história: justamente àquela história contra a qual a vanguarda fez campanha durante longo tempo. Toda a polêmica em torno da pós-modernidade é alimentada pelo temor de se ter perdido com a vanguarda o futuro e de restar uma arte frívola que não proclama mais a constante despedida da história. Em seguida, porém, a própria imagem histórica da vanguarda torna-se suspeita, e começa-se a indagar se não era uma imagem do desejo que sempre dependia um pouco da crença dos seguidores e ainda mais das provocações bem-sucedidas dos adversários. Com a aceitação no fundo indesejada, evidenciou-se que também a vanguarda fora alcançada pela lei da história, em vez de impor a sua lei à história. Portanto, a história do movimento de vanguarda deve ser reescrita a partir da distância hoje alcançada, sem que nos deixemos seduzir pelo desejo ainda que posterior de triunfar sobre ela?

Na situação atual torna-se possível uma terceira história da arte, que não teria nem as solenidades da antiga história retrospectiva de estilo nem a pretensão de verdade da história monopolista das inovações, mas que poderia herdar criticamente ambas as tradições e imagens históricas. Por detrás de uma separação definitivamente dogmática dos objetos e métodos, acumularam-se de ambos os lados não apenas fatos, mas também falsos diagnósticos. Assim, a arte pré-moderna atrás da alta muralha da modernidade tornou-se para alguns uma pré-história irreconhecível e para outros um cânone definitivo. Mas a modernidade parecia realizar-se somente numa recusa permanente da tradição, de modo que ninguém mais pensava em perguntar quais tradições podiam ainda desempenhar um papel nela. Porém, desde que a *Tradição do novo*, como Harold Rosenberg denominou a consciência da modernidade, assumiu a própria figura da história já encontrada, também é possível perguntar pela *tradição no novo*, ignorada por tanto tempo e tão obstinadamente pelos comentaristas. Quando se apresentarem questões semelhantes à arte antiga e à arte moderna, mudará também o discurso mantido pela ciência da arte. Ela não tem de recair numa total historização que sufoca qualquer questão que seja para nós ainda bastante atual. Olhando retrospectivamente para aquela cultura histórica que marcou os dois últimos séculos, parece estar na hora de conferir a esse olhar um novo aperfeiçoamento e rever o questionamento habitual até o momento. Possuímos

apenas aquela cultura de que somos capazes de nos apropriar com as questões atuais.

A ideia de uma terceira história da arte desafia a objeção evidente: as artes antiga e moderna, entre as quais há um fosso tão profundo, se deixam afinal acolher numa narrativa comum, na qual se confirmam mutuamente as condições e utopias europeias. Até o momento existem, de fato, apenas manuais ou textos populares gerais em que ambas aparecem e também têm então de servir apenas como prova para o mito de sua incompatibilidade. Claramente ainda estamos muito envolvidos no mundo de crenças da *western art* para podermos encará-la de uma distância histórica e a partir da nova experiência de um mundo não mais eurocêntrico. No entanto aqui se apresentam os pressupostos para aprender a ver a própria cultura de uma maneira nova. Depois que a arte antiga e moderna envelheceram numa tradição, elas não se deixam mais jogar elegantemente uma contra a outra como símbolos de uma visão de mundo. Elas não nos permitem mais a ilusão de possuí-las simplesmente, desde que foram afastadas a uma distância que no passado percebíamos apenas diante da arte antiga, e desde que a oposição à tradição tornou-se ela própria uma tradição que não determina mais o presente. Também é intelectualmente questionável manter distante da arte antiga a reflexão sobre arte que hoje se tornou possível. Quais as consequências que podem ser tiradas de tal mudança de consciência?

Em primeiro lugar, reconsiderar as tarefas da disciplina e não mais se entrincheirar sozinho atrás daqueles métodos que se mostram eficazes e garantem o êxito profissional pessoal. Quanto mais as gavetas se encheram de um saber factual, tanto mais difícil tornou-se manejar a cômoda e colocá-la em ordem. Não é preciso que toda ciência específica se historicize e abandone com isso o terreno em que ela pode se fazer compreensível para as questões atuais. As respostas comprovadas que a disciplina forneceu certa vez não se mostram mais eficazes, tão logo sejam confrontadas com a experiência atual da arte e das mídias. Hoje cresceu a exigência hermenêutica dirigida à disciplina, desde que o público numeroso nas exposições de arte pergunta como “tudo surgiu” e o que significou efetivamente a arte em nossa cultura, quando comparada a outras culturas. Nesse contexto o mito da modernidade, em conformidade com sua pretensão, exige representar a verdadeira história da arte após a sua revisão. Talvez a arte moderna fosse antes a consequência daquilo que já acontecera na arte do que a entrada num novo terreno, como a história da técnica pode contar tão bem.

Talvez, diante dos novos meios de comunicação de massa e de sua veloz expansão, ela tenha se retirado para uma posição elevada e de liberdade com relação aos fins, para a qual foi mais empurrada do que tenha por si mesma procurado. Talvez o seu status tenha se modificado de maneira inevitável desde a fundação dos museus, pelo fato de ter sido fixada neles, no único lugar público que restou para a arte, por mais que ela se

revoltasse contra isso. Desde então a arte surgiu sempre com a determinação última de preservar as solenidades do museu e de encontrar, desse modo, primeiro o reconhecimento como arte. O museu, que fora criado apenas para a arte antiga, modificou também o destino da arte moderna: dividiu, com efeito, a unidade das imagens entre aquelas que se apresentam ao olhar dentro do museu e aquelas que se apresentam fora do museu – ou melhor, entre aquelas que nunca puderam entrar no museu, ou seja, que nunca foram arte, e aquelas que tinham de acabar no museu a fim de se impor na história da arte, mesmo após a morte do artista.

Uma outra compreensão do modo de existência tão contraditório da arte tornou-se possível somente a partir do momento em que tomamos conhecimento, na modernidade, de quão contraditoriamente a arte reagiu ao seu entorno, por mais abstrata que ela mesma parecesse e por mais autonomamente que se comportasse. Do mesmo modo, imagens que queriam ser tudo menos realistas não permaneceram ilesas, por exemplo, ao discurso de um debate sobre o realismo, tal como ele foi conduzido nos anos 30. Não é tanto o estilo, mas antes a experiência do tempo e o andamento da discussão artística que impulsionaram desenvolvimentos irreversíveis. Se essa experiência foi feita na modernidade, então também podemos supor que ela desempenhou para a arte antiga um papel maior do que em geral gostamos de admitir. Sem dúvida, essa referência universal, de que toda arte está investida, não se deixa

reduzir a nenhuma fórmula simples. Como há muito aprendemos a partir dos numerosos estudos isolados realizados com sucesso acima do esperado, essa referência universal na arte antiga estava dotada de grande número de possibilidades que se opõem ao simples rótulo de um estilo de época quanto mais sabemos dele. Manifesta-se desse modo um problema que diz respeito à suposta unidade e totalidade da arte antiga, bem como ao seu oposto tão frequentemente enfatizado: o fenômeno descentralizado e fragmentário da arte moderna. Uma antítese como essa vive de uma imagem extremamente idealista da arte antiga, pela qual é responsável o romantismo. Toda antítese é inventada para facilitar as coisas. No caso da arte antiga, o conhecimento dos seus conteúdos contraditórios, dos seus serviços e liberdades, que se expressam nas formas escolhidas, refutou há muito tempo a imagem idealizada que tínhamos dela. Essa imagem, porém, que já possui novamente a sua própria história, a história de um clichê, mostra-se resistente a todas as tentativas de substituí-la por novos conhecimentos. A arte antiga tornou-se parte integrante da cultura, que veneramos por causa de sua beleza e não por causa de sua verdade ou atualidade.

Na modernidade, esse diagnóstico corresponde à discrepância entre o saber particular acumulado em toda parte e as grandes fórmulas com as quais habitualmente denominamos os acontecimentos. A história das inovações, fossem elas estilísticas ou de técnica artística, pôde ser composta muito facilmente

numa narrativa linear por meio de artistas individuais, de manifestos ou de “movimentos”: numa história bem-sucedida da arte moderna que venceu muitas resistências e a cada vitória tornou-se mais moderna. Entretanto instalou-se por toda parte a dúvida sobre se essa narrativa ainda esconde conhecimentos em si ou se ela se tornou um fim. A modernidade conhecia não apenas a conquista de liberdade, mas reagia com regressões e polêmicas a diversas coerções. As diferentes tentativas de politizar a arte ou de mobilizá-la a favor de movimentos sociais determinaram conjuntamente seu curso tanto quanto as leis do mercado de arte que eram feitas pelos galeristas. São informações, porém, que não deram motivo para reescrever a narrativa daquilo que ocorreu. Talvez uma corporação abandone apenas de mal grado os limites do seu discurso, pois apenas nele pode garantir sem risco a sua competência.

Tais descrições não têm o sentido de apresentar apenas em suas deficiências ambas as tradições de história da arte, segundo a alternativa entre a arte antiga e a moderna. A questão que resulta disso é antes onde estão as pontes e as vias de ligação sobre as quais podem reunir-se novamente ambas as narrativas. Afinal elas tiveram na Europa um cenário comum em que as coisas; vistas de fora, possuem uma relação estreita, enquanto no discurso científico parecem estar muito distantes uma da outra. Vista desse modo, a modernidade não foi uma

cultura própria, mas pertence ao quadro geral daquela cultura histórica que a produziu. Os debates realizados na arte moderna deixaram-se reconhecer logo cedo como uma disputa pela herança da qual a arte moderna se apossou. A remoção dos limites entre os gêneros artísticos clássicos faz parte dessa disputa tanto quanto a fixação renitente em um conceito de arte que não podia ser rompido e foi gasto e estendido até a antiarte e a arte conceitual – pois, embora se quisesse superá-lo, desejava-se ao mesmo tempo retê-lo, sem saber exatamente de onde ele provinha e como outrora surgira.

Os artistas modernos procuraram o seu lugar desde cedo não apenas nos caminhos estreitos da modernidade, mas também no amplo horizonte de uma história policêntrica da arte, independentemente se polemizavam com ela ou não, e olhavam para trás, para além dos limites da modernidade. Desde o início, Fernand Léger interessava-se em seus escritos pela origem da pintura ou pela renovação do afresco, depois que, já no século XIX, as pinturas de cavalete, como arte para colecionadores particulares, haviam perdido o seu caráter público. Na foto em que está posando no meio de sua tela, ele exprime claramente o dilema de querer tornar-se um novo Poussin e, ao mesmo tempo, indicar os limites da tradição. Desde que em 1923 Nikolai Tarabukin quis seguir o caminho “do cavalete à máquina”, como está subscrito em seu manifesto, o abandono da pintura de cavalete foi uma utopia permanente. Sempre de novo, até a exposição *Bildlicht* [Imagem-luz] de Peter Weibel

em Viena, era anunciada a irrevogavelmente “última pintura”. Aqui o olhar sobre um fim pensado insuflava energia novamente para vencer mais uma vez num *medium* que, sabidamente, a modernidade de modo algum inventou. O quadro nem começava nem terminava na história até aqui compreensível da modernidade, e esse fim que não queria terminar recai, por sua vez, no mito da modernidade, que é um mito da arte.

Algo semelhante vale para outros temas cuja história tampouco se resume ao século XX. Como exemplo, a crise no entendimento do gênio criador, quer se o eleve às alturas quer se o declare como supérfluo, e a luta pela obra original, que foi reinventada continuamente na modernidade para atrair para si mais uma vez aquela solenidade que a arte já não garantia. A história desses temas começa sempre no século XIX, onde ela, por sua vez, resultou da reação a uma história ainda mais antiga das artes e das ideias. Mesmo o debate acerca da junção “arte e vida”, que não alcançou o seu ápice primeiramente na Bauhaus, era uma consequência tardia do estranhamento surgido no século XIX, assim como vinha daí, como herança, o juramento pertinaz sobre o progresso. As genealogias fictícias com que sonhavam os artistas modernos são reveladoras. Desejava-se a confissão a favor de uma arte primordial e pré-cultural apenas para ficar fora da história da arte europeia, à qual não se podia escapar. Assim considerado, o decurso da modernidade oferecia ao mesmo tempo os materiais para uma outra história da arte da Europa que não se restringiria à modernidade.

O “fim da história da arte”, como uma fermata obrigatória, e o descobrimento do caráter ficcional da história escrita da arte da modernidade liberaram o olhar para uma tarefa maior: a inspeção da própria cultura com o olhar de um etnólogo.

A historização de uma modernidade que não se deixa historizar – esse dilema produtivo não pode ser resolvido, mas suscita uma reflexão que se condensa já nas obras surgidas com a perspectiva da modernidade. O retrato feito por George Segal do *marchand* Sidney Janis com o “ícone” de Piet Mondrian é um exemplo eloquente a esse respeito (ver p. 87) [fig. 15]. Na conjugação de veneração e polêmica repete-se o destino que atingiu toda arte na história da cultura europeia. Para a conclusão em aberto dessas reflexões sobre a modernidade é bastante apropriado um quadro de John Baldessari, pertencente à coleção Sonnabend e exibido no verão de 1994 numa exposição bastante incompleta do Museu Guggenheim de Nova York, com o título pós-moderno de *The Tradition of the New* [fig. 32].

Por conseguinte, um quadro, tinta acrílica sobre tela, com uma data de nascimento reveladora dos anos de 1966 até 1968, no qual se pode pensar na primeira conjuntura da arte conceitual. Porém quero fazer-me de ingênuo e não classificar em termos de história da arte, mas ler e admirar. É que se oferecia ao olhar um quadro para a leitura, grande e branco com uma faixa que trazia, numa escrita calmamente solene, a advertên-

cia de uma mercadoria muito espiritual, severa e definitiva, ou seja, um epigrama cujo conteúdo foi reduzido apenas porque já soava como um testamento, pois testamentos são destinados para o tempo “posterior”. O epigrama fala também de nada menos do que da obra em questão (isto é, *this painting*), abalando assim todo o drama da modernidade. “Tudo foi eliminado desta pintura” ou “purificado” (*purged*) “menos a arte” (*but art*). Nenhuma exposição, nenhum motivo, nenhum estilo. O quadro se dissolve em arte, a obra de arte se esvazia numa alegoria, na função (ou na ficção) de pura arte. Ahá! Penso comigo, havia ali uma ideia em funcionamento, a ideia de arte que se tornou obra. Mas logo ocorre um veto novamente, e leio na segunda linha: “nenhuma ideia (*no ideas*) entrou nesta obra”. Agora alegro-me pelo lapso, pois qualquer criança pode reconhecer que existe uma ideia quando se afirma não empregar nenhuma ideia. Inocência, ironia ou sentido mais profundo? No labirinto de obra, ideia e arte resta apenas um fato, apenas a obra ela mesma. Mas a obra é ainda um fato ou já é apenas muito mais um eco?

MODERNIDADE E PRESENTE NA PÓS-HISTÓRIA

Qualquer ideia de uma história está hoje exposta a todos os mal-entendidos possíveis se ela se manifesta, como se ninguém tivesse percebido, em meio à polêmica acerca do pós-modernismo. Já o pensamento de uma história que ainda está para ser escrita tem o mesmo efeito que a exigência de construir com atraso, no velho estilo, tudo o que não foi construído outrora. A *história* torna-se um rótulo indesejado de sonhos neoconservadores de continuidade ou, inversamente, no pós-estruturalismo ela se converte numa bela peça de tabuleiro com a qual se exerce um jogo de ideias em torno de conceitos e textos dos quais a experiência humana da história já foi expulsa. Aqui de pouco adianta ter em vista outra história que correspondesse à nossa consciência atual, já que mesmo a confiança no discurso histórico tornou-se suspeita. A isso se opõe, todavia, a representação de se ter chegado a uma pós-história que ganhou cada vez mais influência a partir do início dos anos 70: a representação de viver numa época *posterior à história* e, nesse caso, de poder aplicar com coerência o conceito de história apenas ao passado.

Se o conteúdo intelectual da história está exposto a essas dúvidas, ainda mais está a atualidade da chamada modernidade, se ela deve servir como orientação nos dias de hoje. Já nos anos 60, acendeu-se nos Estados Unidos o debate sobre o *modernism*, defendido por uns e declarado como encerrado por outros. Desde então luta-se por uma nova fronteira, assim como anteriormente foram contrapostas tradição e modernidade. Dessa vez é a modernidade que parece, como ideia e programa de uma nova época, estar desligada da pós-modernidade, para o que é aplicado um procedimento já várias vezes testado. Ele consiste em negar e historizar a todo preço a modernidade com ideias sugestivas e novas formas de trabalho, para tirar dessa oposição uma identidade própria, nova, que exclua qualquer confusão com aquilo que ainda vigora. Assim parece repetir-se o problema ao qual estava entregue todo projeto de história da arte na modernidade: tão logo se tinha feito um verso em sua própria cultura e ele já havia se tornado novamente algo que pertence à cultura passada, que agora não representava mais a posição alcançada.

Dessa vez, porém – acreditava-se em geral – não caímos mais numa situação histórica repetida, mas numa situação pós-histórica irreversível. Antes de 1960, tudo o que queria *ser* arte tinha primeiro de *se tornar* arte e se comprovar como inovação que se destacou como invenção nos quadros de seu próprio *medium*. Desse modo, toda arte estava ligada de antemão à lei da história da arte e, como num livro, reconduzia

sempre a uma nova página que prosseguia segundo essa única e mesma história. Desde 1960, assim reza o argumento oficial, a arte enquanto tal não é mais contestada, mas tornou-se reconhecida como uma ficção com direito próprio, garantida por instituições tais como mercado de arte e exposição de arte – em vez de ser garantida por um *medium* determinado ou pelo sucesso de obras individuais. Dessa maneira, não se pode mais falar de um fim da arte, porque tal fim não se encontra mais no seu conceito e porque, em contrapartida, um fim só poderia ocorrer nos termos de uma história. Assim como o fim da arte, que agora escapa a toda definição, não é muito visível, tampouco a representação de uma história da arte chegou inevitavelmente a um fim, uma história da arte que nos acontecimentos mesmos e na sua narrativa posterior foi até agora sempre mantida pelos artistas e representada pelas obras. Depois que Hegel pensou num fim da arte, enquanto fundava simultaneamente um novo discurso da história da arte, nós pensamos inversamente no fim de uma história da arte linear, uma vez que agora a arte se despede de sua própria história.

Nos anos 60, artistas como Donald Judd enfrentavam com *specific objects* as velhas mídias – objetos, portanto, e não esculturas: objetos que existiam especificamente pelo seu contexto e pela intenção de um artista em apresentá-los como arte. Ao mesmo tempo destacava-se cada vez mais imperiosa uma arte de ideias que se impõe não pelas obras, mas pelas ideias, ou seja, que dá por encerrada a obra como lugar da

comunicação. O artista, quando não produzia mais nenhuma obra, defrontava com o seu corpo o espectador na *performance* e permanecia com essa cena efêmera na lembrança, em vez de permanecer presente por todos os tempos com uma obra. Com isso, *desmaterializa-se* não apenas a arte, como se constatou repetidas vezes desde os anos 60, mas também perde o seu material a história da arte como narrativa e documentação – em todo caso, naquelas tendências artísticas em que os originais costumeiros da obra não são mais produzidos. *Eventos*, cujos contornos rapidamente se volatilizam e são recordados apenas como datas míticas, aparecem no lugar de *obras*.

Allan Kaprow, que inaugurou o *happening* nos anos 50 e de resto vivia principalmente de lecionar história da arte, dirigiu a atenção para a *Art Enviroment* [arte ambiental], que não era mais um lugar para a arte, mas transformava o lugar em arte, ou seja, um lugar inventado livremente em que os próprios espectadores se reencontravam como atores e motivos (*Artforum*, 1968). Ele sugeriu que o artista não devia mais inventar arte, mas antes de tudo o contexto da arte. Essa modalidade já tinha se imposto naquela época na trilha do sucesso da instalação espacial, isto é, num lugar em que o artista, como pessoa, já se torna novamente invisível e onde, em vez disso, o próprio espectador pode entrar em cena – mais uma vez uma oportunidade efêmera, uma vez que as instalações em geral são novamente desmontadas e sobrevivem então em fotos de livros, as quais se assemelham mais a crônicas de eventos há muito

esmaecidos do que à história da arte pretérita, com o que, sem dúvida, também o argumento é modificado.

Em seu livro *The Anxious Object* [O objeto ansioso], o crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg publicou em 1964 um ensaio sobre a “estética da impermanência”, que investiga a temporalização das artes plásticas e sua resolução numa figura de materiais efêmeros. “A obra de arte efêmera, dramatizada, por exemplo, pela escultura autodestrutiva, exposta por Tinguely alguns anos atrás nos jardins do MoMA, mostra a arte como um evento.” Ou: “A estética da impermanência enfatiza a obra de arte como um intervalo na vida tanto do artista como do espectador”. Evidentemente, o autor ainda se encontra sob a impressão do espetáculo artístico que Jean Tinguely promoveu, na noite de 17 de março de 1960, no jardim de esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova York [fig. 46]. A paródia de máquina chamada *Hommage to New York* [Homenagem a Nova York], pintada de branco e construída com sucatas de maneira fantástica e imaginativa, levava meia hora para incendiar a si mesma sob um barulho ensurdecido e se desmontar numa metassucata, enquanto um piano tocava e duas máquinas de pintar denominadas *meta-matics* ainda produziam pinturas que imediatamente sumiam nas chamas. As partes mais bonitas dos detritos foram presenteadas ao museu, mas a ação com sua extravagância cênica, em parte irônica em parte poética, sobreviveu apenas

em instantâneos fotográficos e na recordação dos espectadores, um *happening* que tanto desmentia a obra como princípio como também anulava o seu processo criativo numa situação exatamente oposta a ela. *L'art éphémère* [a arte efêmera], como dizia o grito de guerra, em seu radical resgate do instante na cena do crime enfrentava com a “funda do jovem Davi” o gigante Golias, na figura da respeitável arte de museu.

Rosenberg pode ter oscilado entre fascinação e dúvida. Mas como decidiu-se finalmente por uma crítica do fenômeno que descrevia, a sua observação, apesar de toda a lucidez, não encontrou todavia a atenção merecida, pois ele notava que arte da imagem e a arte da linguagem se aproximam no gesto mútuo. Nisso surge, como ele diz, uma relação peculiarmente fluida entre uma arte que se apoia em ações e uma literatura sobre arte que comenta as ações. “Na medida em que ela circula como um evento da história da arte, a pintura renuncia ao seu corpo material: ela assume um corpo espectral que está onipresente nos livros de arte, nos catálogos, na televisão e nos filmes, bem como nos textos daqueles que escrevem sobre arte [...] e existe de acordo com a frequência de sua menção pública, ou seja, de um modo temporalmente dependente.”

Isso pode ter ocorrido também em outros tempos, e é ainda mais válido para as instalações e vídeos, nos quais Rosenberg ainda nem sequer pensou. Com isso surge uma questão que nos permite penetrar mais fundo na análise da história da arte do presente. Quais são as consequências quando a história da

arte escrita não vive mais de obras e não se exprime mais sobre obras que têm uma existência independente, própria (mesmo que em depósitos escuros), mas produz a si mesma, na medida em que lança uma rede impenetrável de crônica e descrição sobre fatos fugazes e datas que sobrevivem apenas nesses relatos, ou seja, possuem vida apenas nos textos? Forma temporal e forma textual aproximam-se uma da outra quando não temos mais acesso às obras que permanecem presentes em nosso tempo como símbolos imutáveis de seu próprio tempo.

Em 1962, Umberto Eco publica seu ensaio “Opera aperta” [*Obra aberta*], no qual, sem na época ainda ter em mãos muito material relevante a respeito, ele descobre a obra de arte num movimento potencial e imprevisível, que não permite mais nenhum conceito fixo e nenhuma intuição imutável a seu respeito. A obra (de cuja existência ele ainda partia naquela época) adquire a “capacidade de se modificar à maneira de um caleidoscópio aos olhos do observador” e o faz participar pessoalmente da criação do objeto ou do efeito propriamente estético. Poder-se-ia falar hoje, com igual razão, de um “discurso aberto” no qual não é defendida nenhuma posição fixa e no qual os textos sobre arte se transformam numa arte dos textos. Assim, em 1985, foi dedicada ao protagonista de uma nova forma textual, Achille Bonito Oliva, uma monografia de Paola Fonticoli que trazia o título: “La critica d’arte come arte della critica” [A crítica de arte como arte da crítica]. Quem escreve sobre arte assume o papel de um intérprete de música no sentido de que

ele é quem faz a música, embora diferentemente do intérprete, pois não observa nenhuma partitura, mas dispõe generosamente das fronteiras abertas do papel que tem a cumprir. Às vezes ele escreve até mesmo a partitura, enquanto os artistas se tornam o seu intérprete, ou sai à procura de novas obras e artistas que lhe garantam o seu papel favorito.

Assim sucedeu-se a Achille Bonito Oliva, que desde 1970 partiu em busca dos seus artistas e também os encontrou. Cunhou rapidamente o conceito de *neovanguarda* e finalmente em 1980, num livro de mesmo título, o conceito de *transvanguarda* italiana. Um ano depois seguiu-se o livro *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia* [O sonho da arte. Entre a vanguarda e a transvanguarda], cuja capa traz Oliva desenhado por Sandro Chia sorrindo-nos triunfante, como se quisesse apresentar-se não apenas como autor, mas como herói de um livro [fig. 7]. O primeiro livro começa com a constatação de que a arte teria “finalmente” deparado com seus motivos mais específicos e “retornado” ao seu verdadeiro lugar, ao labirinto da fantasia e do mito, onde os impulsos sociais e morais dos anos 60 permaneciam de fora. A “práxis criativa” traria a vitória sobre toda censura e mesmo sobre o discurso dominante dos guardiões (norte-americanos) da arte e dos especialistas em mídia e permitiria espontaneamente uma nova pintura. São estipuladas informações básicas que proclamam a história da arte com a segurança de uma *self-fulfilling prophecy* [profecia autorrealizadora].

Por isso, a *arte povera* dos anos 60, que Oliva chamava de “repressiva e masoquista”, é despedida com um gesto largo. Ela também tinha um porta-voz e padrinho na figura de Germano Celant, que em 1969, logo na introdução do seu livro-catálogo [fig. 6] intitulado *Art Povera* (sic), diz que este “não procura ser objetivo”, visto que tal intenção levaria à “falsa consciência”. O conceito que apresenta no livro seria ele mesmo uma “obra entre outras obras” produzidas pelos artistas. Mesmo que o conceito fosse arbitrário e talvez marginal, e por isso poderia ser trocado pelos conceitos de arte conceitual e anti-forma, no dia seguinte significaria outra coisa e exigiria então um novo livro. Os aforismos em dicção poética que abrem o livro não são apenas eles próprios uma ação artística, mas denunciam a consciência pós-moderna de ser desobrigada pela história e de poder reescrever a qualquer momento desejado uma história que seja tão ausente quanto presente.

Não se deve esperar, no entanto, que agora eu comece a escrever uma sinopse da arte sob as condições da pós-modernidade. Também não se deve confundir a entrada em cena dos dois críticos de arte italianos com as habituais intimidações que surgem vigorosamente quando mais uma vez são proclamados novos “ismos”. Contudo, já o teatro simultâneo em que se encena qualquer peça e se satisfaz qualquer gosto, ainda que apenas uma peça ganhe o grande prêmio, deveria constituir uma evi-

dência suficiente de que a antiga sucessão de estilos, dos dias da modernidade, está riscada do programa. A coexistência de tudo aquilo que no princípio exclui um ao outro não cria mais nenhum problema. Ali desaparece a forma de obra da arte em ideias ou “objetos”, e aqui retorna novamente, sem atrapalhar o andamento do outro, em pinturas com pretensão mítica. Ali uma arte predominantemente técnica dissolve-se numa “estética do desaparecimento?” (Paul Virilio), e aqui as matérias naturais são celebradas no gesto arcaico do trabalho manual. As exposições individuais da Documenta sempre procuraram oferecer um lema, mas o teatro simultâneo continua, mesmo que alguns que procuram o grande sentido entoem suas lamentações a respeito. O importante não é o individual mas o todo, que por sua vez consiste apenas em partes individuais. A situação das coisas é designada de maneira distorcida com o rótulo de “pluralismo”, pois já esse conceito provém de uma outra época que ainda conhecia a oposição ao pluralismo. Se se procura uma história da arte que tenha ocorrido, então se encontra antes uma história da arte que foi escrita, mas que consiste apenas em projetos que permaneceram sem sequência. É como num labirinto de espelhos em que não se encontra mais a saída. As informações são teses, e as teses, por sua vez, se transformam posteriormente em informações que vão parar no arquivo quando forem trocadas por outras teses.

A perda da história que pode ser reconhecida nessa situação da arte liberou o impulso de procurar uma nova história

e escavar na recordação pessoal. Nossa própria cultura histórica assemelha-se gradualmente à cultura étnica estrangeira na qual, como descreveu Claude Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*, de 1955, apenas vestígios singulares podem ser perseguidos no desconhecido, onde o rastreador depara com seu olhar pessoal. No início dos anos 70, quando o levante de 1968 se aplacava, destacou-se um pequeno movimento de artistas predominantemente francês, que Günter Metken, em seu livro de 1977 *Spurensicherung* [Busca de vestígios], apresentou sob o seguinte mote: “Arte como antropologia e investigação de si” [fig. 41]. Em suas mãos a história da arte, que outrora constituía o cânone da memória cultural sempre que a arte mais recente fazia-lhe referência, também se transformava no material de uma arqueologia pessoal. Nisso surgiram “apenas museus pessoais, que reunidos resultam em um novo *Musée d’homme*, embora um museu sem história”. Onde emergem formas históricas, elas são convertidas com acrobomania pseudocientífica em ficções envoltas pela tristeza de meras recordações.

Onde esgotou como tarefa e modelo, a história da arte emergiu novamente como uma alucinação onipresente e propiciou um reservatório inesgotável de papéis que na assim chamada arte de citação dos anos 70 foram representados com ânimo crescente. A arte histórica perdeu nisso a sua própria forma temporal segundo a qual sempre foi lembrada e tornou-se o espelho em que se identificava como artista quem olhasse para o espelho, e também fizesse caretas. O velho Picasso, que

desmontou até a própria história da obra, tornou-se a figura guia do movimento que surgiu em 1971 em Lugano numa exposição intitulada *D'après* [A partir de]. Ela se compreendia conscientemente como epifenômeno e, nas palavras de Giancarlo Vigorelli, colocava para si a questão de se “afinal não somos todos apenas cópias, reimpressões e decalques?”. Porém a mostra *D'après* não significava que se produziam cópias “a partir da antiga arte”. O sentido das “reproduções” livres (conforme o título de uma exposição em 1978 na Kunstverein de Hannover) estava em reportar-se tão somente a uma arte antiga que foi indiscutivelmente arte e, enquanto tal, também fornecia “modelos”, caso se quisesse fazer arte depois dela.

Uma exposição no Museu Whitney de Nova York em 1978 trazia consequentemente o título *Art about Art* [Arte sobre arte]. O catálogo é aberto com um ensaio de Leo Steinberg, que, como era de esperar, utiliza a mesma arma e persegue o tema na arte antiga, onde já havia sido copiado, sobrepujado e corrigido. Os exemplos correspondentes estavam confortavelmente recolhidos num livro de K. E. Maison, que em 1960 havia apresentado *Themes and Variations* [Temas e variações] de cinco séculos da história da arte em luxuosas reproduções, nas quais os modelos e as cópias antigas estavam lado a lado. Que tentação, portanto, para um virtuose como Steinberg diluir o novo epifenômeno nos velhos fenômenos e organizar a totalidade da história da arte em que mesmo os antigos mestres repentinamente parecem comportar-se como pós-modernos.

As “reproduções” dos anos 70 pressupõem, todavia, a experiência de uma perda e operam a partir de uma posição externa à história da arte. A arte é recordada nelas como uma *belle captive* [bela cativa] que só pode ser visitada na história da arte e aparece na beleza antiga como um paraíso perdido, sobre a qual, por assim dizer, fala a arte de citação. Todos os motivos estão agora livremente disponíveis como uma linguagem que se pode aprender, embora seu sentido permaneça irrecuperável na distância da história. Em 1978, Arwed D. Gorella nomeou um quadro como *Geometria da recordação*. Soa como uma despedida quando vemos reunidos os utensílios da pintura em torno do simulacro de Joseph Beuys, que já não pratica mais a pintura.

O “depois” (*après*) que era o assunto da exposição em Lugano é também uma confissão. Nós mesmos vivemos numa época posterior. Poder-se-ia também dizer: numa época posterior à história da arte, em que a arte se acomoda numa pós-história de possibilidades finitas, de qualquer maneira nas mídias clássicas. Aqui não é o lugar para descrever o andamento da arte nos anos 80 e início dos 90, para desse modo recontar a história da arte involuntariamente e contra a própria intenção. Mesmo que se admita de bom grado que existem muitos projetos desse tipo e que todos os conhecedores do cenário artístico estão imediatamente em condições de dar um sentido ao acontecimento artístico dessa época e de distinguir cronologicamente as tendências individuais. Por fim, deve-se alertar também para o mal-entendido como se eu, já que sou crítico de arte, tomasse

a assim chamada arte de citação como uma tendência artística proeminente de sua época. Ela oferece apenas sintomas que têm um papel importante no meu argumento: uma “arte de citação” tão difundida não poderia ter existido poucos anos antes, pois o terreno ainda não estava preparado para isso.

As exposições dos últimos vinte anos permitem reconhecer que o temor de perder as imagens dos homens ou ainda a pintura como *medium* desencadeou novamente o apelo a uma mudança de curso ou a uma nova reflexão. Isso começou já em 1978, no Museu Whitney, onde hoje ocorre a bienal sob o mote da *political correctness*. Nessa época se queria abjurar os “objetos” minimalistas por uma *New image painting* [Pintura da nova imagem], cujo tom era dado por Philip Guston. Três anos mais tarde, em 1981, os europeus anunciaram na Royal Academy de Londres o *New spirit in painting* [Novo espírito na pintura], e um ano depois repetiu-se em Berlim a mesma ideia de exposição sob o título *Zeitgeist* [Espírito da época]. O sugestivo título correspondia ao desejo não apenas de encontrar um “novo espírito” na pintura, mas também de encontrar na pintura neoexpressionista um símbolo do pensamento contemporâneo, sim, o visível “espírito da época”. É grande a tentação de seguir essas palavras de ordem e construir novamente, a partir delas, a história da arte segundo seu decurso ordenado. Mas está efetivamente próxima a tentação?

Na exposição *Zeitgeist*, estava em primeiro plano uma pintura de temperamento selvagem. Seis anos mais tarde foram celebradas esculturas monumentais numa exposição que Harald Szeemann intitulou adequadamente de *Zeitlos* [Atemporal]. Era, mais uma vez, um velho gênero que se apresentava em obras novas, e dessa vez a aparência atemporal de um bloco de pedra numa sala semissacra parecia justificar a tese de que toda grande arte é atemporal. A linguagem do material era uma forma de apoio, a fim de se certificar novamente da “autonomia da obra de arte” numa “zona de poesia”. As objeções eram óbvias para quem era da opinião de que o vídeo e a videoescultura ou as salas de instalações transitórias de material efêmero simbolizam melhor nossa época ou para quem defendia que a comunicação total excede há muito tempo qualquer contemplação pessoal. Contudo, as objeções seriam tolas, pois de modo algum demonstrou-se que basta trocar o suporte e utilizar novas ideias para dizer algo de novo e possuir uma nova época. Vistas desse modo, as próprias objeções poderiam ser apenas respostas insuficientes às contradições mediante as quais o ciclo de ideias artísticas finitas é sempre posto novamente em marcha. Ali onde nada, por princípio, pode ser diferente e novo, também, por princípio, nada pode envelhecer ou abdicar definitivamente. As palavras de ordem que se formam em torno do conceito de tempo são gestos de revolta contra a perda da história da arte como a lei do acontecimento artístico. No palco da cena artística, muda a encenação, mas não a peça.

Existem, além disso, novos rótulos, e eles despertam a impressão de que estaríamos tratando de novos fenômenos. Em 1990, Robert Atkins publicou um guia de bolso sobre *Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords* [Ideias, movimentos e jargões contemporâneos], no qual são classificados e decifrados para os leigos 109 conceitos sobre arte que hoje têm papel importante, segundo o esquema “quem?”, “quando?”, “onde?” e “o quê?”. De fato, tudo aparece aqui de maneira clara, pois tudo tinha sido certa vez proclamado e defendido por personalidades bastante conhecidas, recebendo delas o seu conceito. Um exemplo é a *body art*, à qual pertencia uma série de artistas que seguiram caminhos totalmente diferentes. Nosso guia esclarece-nos que se trata de uma forma secundária de arte conceitual e de uma forma inicial da *performance*, que utilizou “o corpo do artista como *medium*” e o trouxe para uma encenação pública. Embora a *body art* seja “extremamente desigual”, tornou-se a expressão do seu tempo, em que “sexo, drogas e liberdade psicossexual” teriam desempenhado um papel importante na sociedade. Como quer que se encarem tais informações, pode-se considerar a concepção lexical de história da arte como uma saída, pois desincumbe o autor do dever de recontar uma sequência de acontecimentos.

Aos poucos também entraram em moda os panoramas, nos quais o olhar simultâneo pode divisar todas as possibilidades daquilo que não tem de se validar um ao lado do outro ou mesmo um após o outro. Assim, em 1984, o diretor demis-

sionário do Museu Stedelijk, de Amsterdã, Edy de Wilde, desejava um “grande desfile” – tal como se intitula um quadro de Fernand Léger – de obras-primas da pintura posteriores a 1940. Eram os seus quadros preferidos e se podia admirar a sua concepção pessoal de arte como se fosse a própria história da arte do pós-guerra. Aquilo que comumente atesta o gosto pessoal de um colecionador de arte tornou-se aqui o tema de uma exposição oficial. Em 1992 foi inaugurado o Pavilhão de Exposição e Arte da República Federal Alemã em Bonn com uma mostra de Pontus Hulten, intitulada *Territorium Artis* como um território cercado no qual se podiam realizar passeios retrospectivos: passeios durante os quais se deparava com “obras-primas” e se podia admirar a sempre viva vanguarda. De fato, quando se toma ao pé da letra essa encenação de um diretor de museu que escreve a sua própria história da arte, a arte parece já ter produzido suficientemente para nos convencer de que podemos viver com o que foi recolhido como herança. Isso já soa, todavia, demasiadamente como algo posterior ao fim da arte, que não é o meu tema.

Um outro tratamento do modelo progressivamente esgotado de uma história da arte meramente normativa anuncia-se ali onde a arte, por causa de si mesma, não se apresenta mais como prova da criatividade humana, mas como sintoma de uma época ou como um problema. Temas como a guerra, o holocausto, a resistência e a natureza são ilustrados com obras nas quais os artistas ou “tomaram posição” ou instintivamente

trazem à luz do dia uma consciência do modo de pensar de sua época. Aqui se apresenta uma saída para o dilema de ter de permanecer constantemente num caminho da arte que se perde em meio à profusão de tendências. Quando a arte se reporta longamente a outras ideias, fica evidente que nela se procuravam todas as ideias que de modo algum são decorrentes dela mesma. Mesmo que se queira discutir se nisso a autonomia é traída, mostra-se totalmente compreensível o desejo de entender não apenas a arte, mas a cultura que nela se torna visível. A história da arte é religada a um tema maior.

A exposição de arte até então era sempre (e é) uma encenação de *obras*, nas quais a arte está corporificada no sentido literal da palavra. A história entrava aqui apenas na modalidade de história da arte, que, como a própria arte, possuía um terreno privilegiado dentro da cultura. A cultura não era dependente somente do museu de arte, e a história enquanto conteúdo intelectual possuía não apenas seus próprios museus, mas seu verdadeiro lugar numa cultura de leitores amplamente difundida. Pelo fato de que o museu de arte não tinha de informar nem sobre cultura nem sobre história, ele permaneceu uma ilha intocada em que predominava a liberdade da arte, restringida apenas pela lei da história da arte. Essa constelação se modifica desde que se busca informação sobre a própria cultura – cada vez menos compreensível à maioria – mais nas exposições do que em livros. Assim, surgem exposições mistas em que não é mais apresentada a arte, mas a cultura, e onde encontram-se

lado a lado obras de arte e informações puras e também as obras de arte são transformadas em suportes de informação, sob o protesto indignado de todos os estetas e puristas.

Esse processo não se explica em último lugar pela experiência de que também a história, por mais ou menos que se saiba a seu respeito, está coisificada nos *corpos* fixos das obras de arte, que possuem mais visão e dignidade do que simples objetos que ficaram para trás dos acontecimentos históricos. Nesses corpos históricos, o passado permanece presente de modo paradoxal na expressão de si de um artista, motivo pelo qual lhes confiamos também a capacidade de trazer em si aquela identidade coletiva (no sentido da cultura e história comuns) que não é mais garantida pela nossa própria consciência. Assim se dá o fato curioso de que a história permanece visível em corpos históricos duradouros, ao passo que o presente dilui-se em meras recordações que ficam para trás pelas imagens rápidas da telecomunicação ou, no domínio da arte, pelas instalações de técnica frágil. A arquitetura pós-moderna, que na primeira versão deste texto desempenhava certo papel, foi retirada da nova versão, assim como a questão maior de se existe uma arte pós-moderna e como ela pode ser descrita. A *pós-história* (sic), ao contrário, toca tão diretamente em meu tema que causa admiração quão pouco os pensadores da história e os artistas, ou melhor, os especialistas em arte tiveram notícia um do outro no que diz respeito a essa temática. Talvez porque para certos pensadores da história seja inoportuno aceitar os artistas

como precursores. Por isso meu próprio ensaio também não encontrou nenhuma ressonância na outra discussão, sobretudo porque os verdadeiros nomes não foram citados e no debate eu apresentei Hervé Fischer como um pintor excêntrico, cuja pose de arlequim parecia combinar com a seriedade do tema.

A relação com a arte transparece apenas esporadicamente no pensador conservador Arnold Gehlen, que tornou pública entre nós a pós-história. Em 1960 ele fazia o seguinte prognóstico no seu livro *Zeitbilder* [Imagens do tempo]: “De agora em diante não existe mais nenhuma evolução artística imanente! Isso acabou junto com uma história da arte dotada, de algum modo, de sentido lógico, e o que surge agora já está aí: o sincretismo confuso de todos os estilos e possibilidades, a pós-história”. Em 1960 essa era uma afirmação ousada e bastante ideológica, que, por mais que soasse profética em seguida, além de caminhar para posições de esquerda, apenas quinze anos mais tarde foi frustrada pela história e prontamente reconheceu a sua própria pós-história. Porém, em 1960, Wolf Lepenies já levava adiante as ideias de Claude Lévi-Strauss, que em seu *O pensamento selvagem* descreve a “bricolagem” como modelo da pós-história. Para o *bricoleur* “o mundo está limitado ao seu meio, e a regra do seu jogo consiste sempre em se arranjar o tempo todo com aquilo que está disponível”.

Arnold Gehlen manifestou-se de modo muito semelhante, embora por outros motivos, quando em 1963 se pronunciou sobre o tema da “cristalização cultural”. “Arrisco-me, por con-

seguinte, à predição de que a história das ideias está concluída.” Nisso ele faz referência a Gottfried Benn, que formulara, por sua vez, muito antes, o seguinte lema: “Conte com a duração da sua existência”. Por isso Gehlen dá o veredito de um mundo agora “sem surpresas”: “As alternativas são conhecidas, bem como no campo da religião, e elas são em todos os casos definitivas”. Lutz Niethammer, que em 1989 dedicou um livro estimulante ao tema da pós-história, caracteriza com razão “um tal fim da história de uma vez por todas como artefato do pensamento”, quando é aplicado no curto-circuito da história real. Mas exatamente por isso é uma invenção coerentemente europeia, desde que a história não mais proporciona “a plena satisfação”, da qual Hegel sentia falta outrora na arte, e desde que fraqueja a dinâmica do pensamento do progresso. Em termos europeus, isto é, eurocêntricos (embora a pós-história também tenha sido anunciada no Departamento de Estado em Washington), é preciso mencionar uma tese que, por mais correta que seja, está impregnada pela queixa silenciosa da perda de um ideal querido, que encontraria pouca ressonância em outras culturas caso se quisesse explicar a um japonês, por exemplo, a sua própria arte segundo o princípio da inovação e da ruptura com a tradição.

O conceito de história, aqui investido de um novo significado, assim como o conceito de arte, que hoje aguarda uma revisão, é uma invenção somente dos séculos XVIII e XIX, embora pareça ter uma estatura simplesmente arquetípica, visto que

em dois séculos foi diversas vezes revirado. Isso mostra como o avançado pensamento ocidental instalou-se solidamente na casa da modernidade, na qual surge agora repentinamente uma corrente de ar. A cultura mundial em florescimento, por mais questionável que seja, modifica o monopólio de um pensamento ocidental protecionista com sua arrogância de precursor ultrapassado. Como se estava confortavelmente de posse de sua própria tradição, era possível também brincar com ela e a ela renunciar constantemente para demonstrar a própria superioridade. Já no vizinho Leste europeu, as imagens da história têm outra aparência e o nosso conceito prévio de uma história da arte normativa, aparentemente de validade universal, não pode ser aplicado. Roma e Bizâncio não têm mais uma história comum há muito tempo, para não falar de Jerusalém e Meca. A vantagem que o Ocidente possuía na modernidade é consumida aos poucos, graças à sua própria reflexão, e mesmo a arte ocidental não oferece mais um modelo exclusivo para o mundo inteiro. Isso não é uma oportunidade para queixas, mas um motivo para uma nova tolerância e para o retardamento da busca cega por caminhos. Não é à toa que falamos de bom grado da presença do *outro*, pois ela nos traz alívio. Porém isso é mais do que um tema da moda. Somos nós que mudamos quando tomamos efetivamente conhecimento do outro. Alternativas podem ter origem na própria cultura, mas elas existem num outro lugar onde até agora não as procuramos.

“OS LIVROS DE PRÓSPERO”

A arte constitui, em meu ensaio, a matéria para uma história normativa da arte, descrita por mim como imagem ou como ideia. Nas novas teorias do fim da história da arte ela emerge, contudo, como uma saída – como em todo o lugar e sempre que a “verdade” não estava mais a serviço do pensamento ocidental e se refugiava no “belo” para suportar a perda do “verdadeiro”. Para mim, outro caminho seria preferível: se, sem entregar essa competência unicamente aos historiadores da arte, por assim dizer partirmos como etnólogos para uma nova descoberta da própria cultura, na qual a arte representaria mais do que apenas a bela aparência.

A consciência de viver após o fim da história liberta o artista e aprisiona o historiador, visto que o primeiro reage criativamente a essa experiência e o segundo permanece ainda dependente da questão do sentido de um acontecimento sobre o qual não tem nenhuma influência. Ambos também podem estar ligados ao sentimento da época, com a importante diferença de que os artistas continuam a fazer arte, mesmo quando as

más línguas podem objetar que eles executam apenas um ato de recordação. Mas tão logo produzem suas obras, como seus antecessores, dão continuidade a um jogo que eles próprios não inventaram, mesmo que nisso possam alargar o conceito de arte. Contudo, se eles também se sentem livres da lei do progresso que impulsionava a vanguarda, ainda caem sob a lei da história da arte, que, entretanto, contém a opção pelas retrospectivas e pelo olhar no espelho.

Somente agora impõe-se o reconhecimento evidente de que a imagem histórica da modernidade clássica foi vítima de um mito, do mito de que a antiga história da arte sempre teria feito invenções autênticas que conferiam unidade à obra. Daí também o medo de qualquer imitação, como se já se estivesse carimbado como epígono pela simples referência à tradição. Visto dessa maneira, no progresso estava presente o prosseguimento obrigatoriamente consciente do ato criativo, que da perspectiva atual resulta como uma forma particular de obediência histórica, por menos que se admitisse naquele momento. Onde se polemizava contra a história, isso era feito como resistência contra qualquer cópia da história, mas não contra a própria história. Esta, entendida como um tempo permanente da vanguarda, só podia prosseguir de maneira linear (na medida em que se modificava tudo), mas não interpretada ou reproduzida criativamente. Parecia que a arte precisava sempre ser reinventada a partir de suas bases.

Com isso torna-se claramente perceptível a diferença do pensamento contemporâneo. As coisas começam a se modificar a partir do momento em que se acumulou tanta matéria que ainda aparece como nova e em que o público da antiga vanguarda tornou-se tão fiel que perde a vontade de mais uma vez trocar apressadamente o novo por algo ainda mais novo e assim declará-lo velho. Assim, surge a ideia irritante de que a arte permanece, por fim, uma ficção, mesmo que se mostre tão real nas obras singulares. Não se pode inventá-la para sempre, tal como se inventam as obras: no entanto, ela é sempre o pressuposto para que em geral surjam as obras. Com esse discernimento, somos liberados da prova de uma verdade que absolutamente não existe no conceito de arte, a menos que se trate de uma verdade estética ou metafísica que já aponte novamente para além da arte. Isso já é sabido desde os dias do velho Duchamp, embora nessa época Duchamp ironizasse um ideal de arte dominante que se dissolveu desde então. Hoje não é mais preciso quebrar o espelho contido na história da arte, já que não se possui mais a cultura para todas as épocas.

Não obstante, a inovação permanece um desejo, que hoje se realiza pela mudança do *medium* e da técnica. Ao escolher, por exemplo, em vez de quadros uma videoinstalação, pode-se até mesmo citar quadros antigos, sem com isso cair imediatamente sob o veredito da imitação. Enquanto se permaneceu no mesmo *medium*, a novidade só podia ser alcançada às custas da dessemelhança com os modelos existentes. Era preciso produzir o

novo sempre com meios antigos. Hoje o novo está já na escolha dos meios, mais do que no conteúdo e na ideia. Por causa disso os artistas de mídia, que trabalham com fotos e filmes, podem atrever-se a temas do homem e da sociedade para os quais a arte profissional de galeria do Ocidente não possui mais nenhuma expressão. Alguns pintores e escultores também se sentem ali-viados com essa mudança que os outros executam tecnicamente, pois subitamente eles parecem velhos, num sentido positivo, uma vez que podem mostrar claramente o rosto conhecido em meio àqueles com que, por ora, ainda não estão familiarizados.

Mas a questão tem ainda um outro lado. A decisão sobre a arte na pós-história é tomada ali onde se quer transformar a própria técnica em arte: no produto de uma fantasia já metatécnica. Não se pode falar ainda de uma era pós-técnica, mesmo que a técnica já seja agora um domínio com uma história própria, de modo que vemos surgir recordações e citações a partir da antiga técnica, isto é, uma arqueologia da técnica. Disso podem-se sempre tirar conclusões essencialmente diferentes. Por um lado, cresce a utopia de dissolver a arte na pura técnica e de abolir definitivamente, desse modo, a expressão de si do homem. Por outro, surge aos poucos o discernimento de que a técnica também proporciona agora meios de expressão pessoal com os quais um artista pode trabalhar do mesmo modo como antes trabalhou com o pincel e a paleta.

Por conseguinte, é totalmente diferente a utilização arqueológica da técnica em produtos históricos, agora inutilizáveis (tal como Nam June Paik trabalha com aparelhos fora de uso dos primórdios da televisão) ou a utilização de suas mais recentes invenções para fazer arte novamente. A diferença consiste em que a técnica ou é o tema ou é o meio para um fim. Tomemos uma lição de Peter Greenaway, que em 1991, em *Prospero's Books* [Os livros de Próspero], adaptou em filme a peça de William Shakespeare *A tempestade*, ou seja, uma substância histórica sem esperança, mas justamente atualizava esse filme segundo a tecnologia eletrônica mais recente, a saber, digitalizava-o. No roteiro, publicado no mesmo ano, ele próprio esclarece o procedimento computacional do *graphic paintbox* utilizado: “Essa máquina une o vocabulário da direção eletrônica da imagem à arte da pena, da paleta e do pincel, de tal modo que tanto a máquina como a arte permitem uma escrita manual pessoal”. O procedimento assemelha-se à velha colagem e, no entanto, no motivo modificável conforme se queira e na escolha dos muitos motivos opcionais, vai muito mais além.

Com o mesmo procedimento Greenaway produziu, em seguida, novas imagens que desenvolvem motivos próprios a partir do filme e por isso não podem ser confundidas com as imagens padrão de um filme. Tal é o caso da “colagem eletrônica” de um ser duplo, miticamente nu, à qual o diretor deu o nome do deus Jano, que, como se sabe, podia olhar tanto para o passado com para o futuro – razão pela qual ele forneceu um motivo

apropriado para a imagem de capa do meu ensaio [ilustração na p. 4 do presente volume]. Aqui ele não apenas tem duas cabeças, mas porta um corpo duplo que é enredado em seus olhares. Assemelha-se ao anão da corte dos Medici, nos jardins de Boboli, que surge ao mesmo tempo como emblema, de modo que temos uma chave duplicada da imagem. Acima Ariel, o espírito do ar de Shakespeare, olha da abertura da janela de Vittoriano em Roma, como se quisesse entrar furtivamente pela vinheta do título num livro do tempo de Shakespeare. Um texto latino que corre acima do corpo duplo completa o híbrido de livro e imagem.

Mas um filme hoje nem sempre é um produto final, apenas, novamente, um reservatório para novos produtos. É que nosso exemplo não decorre absolutamente do filme mencionado, mas do programa de televisão *A Walk Through Prospero's Library* [Um passeio pela biblioteca de Próspero], em que Peter Greenaway preparava mais uma vez o seu próprio filme. Ele queria apresentar os caracteres mitológicos e históricos dos “livros mágicos” de Próspero, o herói do último drama de Shakespeare. Essa intenção introduz um novo gênero de comentário. O artista comenta seu próprio filme no roteiro que o acompanha bem como num vídeo passado posteriormente, visto que ele, de maneira semelhante a Umberto Eco no romance *O nome da Rosa*, claramente desperta o interesse histórico de um público geral, embora ao mesmo tempo exija demais. A cultura não transmite mais a si mesma, mas exige o comentário que contribui para o saber histórico em falta.

O vídeo-epílogo não é, todavia, apenas um comentário de outros gêneros, mas também uma continuação com outros meios. A metamorfose dos gêneros ainda não permaneceu parada, mas seguiu adiante quando Greenaway projetou, em 1993, uma exposição em Veneza (p. 183). Aqui o mesmo vídeo entrava de maneira surpreendente no centro de uma instalação que era simultaneamente uma exposição, como se fosse exibido em meio aos “livros originais” do filme principal. Os livros atuavam nisso como requisitos autênticos que deslocavam o filme invisível para a meia-luz de um palco. Das paredes escuras do espaço gótico brilhavam “fotografias” da matéria do filme, *Television Windows* [Janelas da televisão], como Greenaway nomeava esse híbrido de janela de vidro e quadro de pintura. Delas fazem parte o *Jano*, com o que chegamos finalmente à solução do enigma. Ele nos oferece uma visão distanciada da cultura histórica que está atrás da janela eletrônica como o amálgama da substância de muitas camadas de uma recordação armazenada.

Em seu filme *Prospero's Books*, o diretor queria experimentar a literalidade visual (*visual literacies*) que hoje é aplicada na eletrônica, do mesmo modo que Shakespeare desenvolveu uma nova linguagem cênica. Mas essa literalidade permanece referida estritamente ao texto que Greenaway transpõe em ação e imagens, assim como Próspero, o velho mago, em seu exílio chama à vida os personagens da peça por meio da

palavra falada. A eletrônica é, portanto, o truque mágico com o qual o texto desperta para a vida: mas é sempre o texto (e não a magia digital) que faz a peça. Ele descende de Shakespeare naturalmente, mas Shakespeare, por sua vez, alude aos livros que foram dados a Próspero em seu exílio: livros que ele “amava acima de tudo” e “estimava mais” do que o ducado que perdera. Porém Shakespeare deixa em aberto de quais livros se tratava. Greenaway começa a especular aqui e inventa vinte e quatro livros que representariam toda a cultura que Próspero levou consigo para o desterro: “os livros de Próspero”.

A história da arte está ausente aqui, mas o *Love of Ruins* [Amor por ruínas] constitui o vigésimo volume. Todo o filme, no entanto, é retirado da “enciclopédia indispensável” da cultura artística, tal como se exprime o diretor, de uma enciclopédia de pintores e arquitetos que citam e comentam uns aos outros. Próspero, contudo, como lemos no roteiro, era na verdade o autorretrato de Shakespeare, que em seu último drama criou um mundo de ilusão: ou seja, a arte. A sugestão para o filme veio do velho ator shakespeariano John Gielgud, que não apenas assumiu o papel de protagonista no filme, mas também as outras falas. Vemos Próspero sentado em seu estúdio numa cena do “ato intermediário” [fig. 48], enquanto ergue os olhos do livro *Travellers' Tales* [Histórias de viajantes] e dá vida às criaturas de sua fantasia, que se reproduzem para nós no espelho: a vida da arte. Entre o espelho, o dramaturgo Shakespeare e Próspero em pessoa subsistem *cross-identifications*

[identificações cruzadas] nas quais também podemos captar o próprio Greenaway.

Em sua nostalgia da pátria, lemos na introdução de Greenaway, Próspero interpretava o mundo insular, para o qual fora debandado, com recordações da cultura da distante Itália: uma metáfora, portanto, do “renascimento inglês”, mas que também assume um sentido completamente atual. Na peça antiga, o ator encenava do mesmo modo o diretor, que por fim ainda inventava a ação. No novo filme, o herói é ao mesmo tempo o narrador que cria o mundo da ilusão enquanto fala o texto da peça. Essa dessintonia entre texto e ação lembra que não existe nenhuma matéria do mundo para a qual seja preciso mais do que um narrador, como lemos em Jorge Luis Borges, no conto “La busca de Averroes” [A busca de Averróis]. Mas esse mundo precisa ser narrado, pois sem um texto ele não teria sentido.

O mundo descrito, encontrado por Próspero em seus livros enciclopédicos, assemelha-se ao mundo computadorizado que hoje constitui o nosso mundo substituto. Nos livros ele consiste não apenas em um texto, mas também em ilustrações e gráficos, que no filme como que despertam para uma nova vida, embora aqui, assim como nos livros, nunca perca sua ligação com o texto. Não apenas as palavras que Próspero anota diante dos nossos olhos geram todas as imagens que residem nelas, como também as ilustrações de animais e plantas produzem imediatamente os exemplares vivos, mas que, por seu turno, só podem ser novamente imagens: imagens fílmicas. A superfície

do livro que é sempre focalizada na tela lembra-nos que o filme também é apenas uma nova arte de ilustração.

O *frame* fílmico e as páginas do livro fazem referência um ao outro quando corpos vivos se fundem no filme ao redor de um enquadramento, como se fossem ornamentos figurativos nas páginas de rosto dos livros. Aqui surge o novo ornamento fílmico da dança simétrica de seus corpos. No instante seguinte movimentam-se entre livro e palco, pois atrás das páginas do livro fica um palco estático que ao mesmo tempo é uma biblioteca. A câmera vai em geral para lá e para cá, monotonicamente, entre o livro e o palco. O filme imita não apenas o texto e o teatro, mas é uma encenação com outros meios. Por mais que possa apreender a realidade, um filme também é e permanece apenas um espetáculo e, portanto, nada mais do que um novo tipo de ficção. Enquanto os filmes normalmente nascem de um roteiro que devemos esquecer, esse filme trata de um texto que é o seu roteiro. No final, quando, com a reconciliação, a mudança tem lugar, os livros não são mais usados e as pessoas começam a falar concomitantemente. Então os livros são queimados ou jogados ao mar, até que Próspero entra à nossa frente diante de uma cortina de palco, desencantado e como um simples ator, e fala o epílogo de Shakespeare.

Em seu roteiro Greenaway começa a falar rapidamente do problema do enquadramento que o intriga. O que ele mais quer é desembaraçar-se do enquadramento – que limita não apenas as imagens, mas também impede nossa visão – e nos libertar

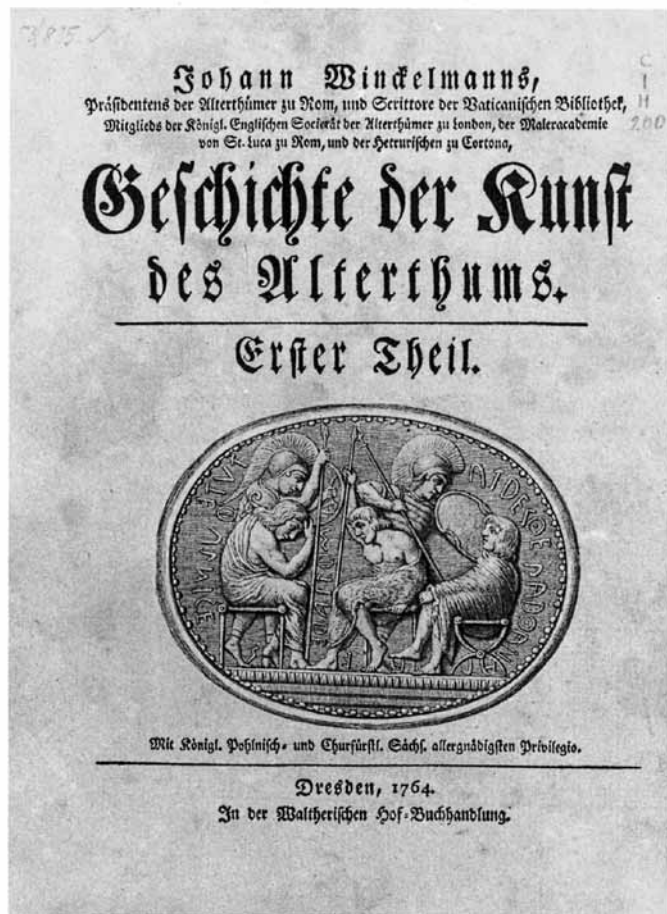
dele. Contudo, em suas exposições, alcança apenas o fim indesejado de nos capturar também em seu enquadramento. Em meu texto, a ideia de história da arte constitui um enquadramento histórico no qual se mostra tudo o que até aqui compreendemos. Entre o enquadramento e a imagem coloca-se sempre uma nova constelação: a imagem precisa de um enquadramento adequado, assim como ele de uma imagem: Greenaway, porém, descreve a ilha de Próspero como um mundo “cheio de espelhos de recuo e imagens especulares. Todas as imagens que saltam do texto se tornam vertiginosamente reais, como coisas, fatos e eventos”, quando buscam seus enquadramentos. Não podemos escapar à compreensão de que “tudo consiste em ilusão, que é sempre ajustada a um retângulo, a um quadro, a uma imagem de filme”.

Na exposição *Watching Water*, em Veneza, na qual nosso *Jano* foi mostrado, o interlocutor imaginário não era Shakespeare, mas o antigo proprietário do palácio e daquela coleção de arte caótica que Greenaway reativou de maneira brilhante em filme: o espanhol Mariano Fortuny (1871-1949). Ele próprio fora um homem do teatro, para o qual criou vestimentas e iluminação, e, tal como Greenaway, pintava e produzia cultura, dispondo assim uma cumplicidade secreta que inspirava a encenação fílmica da coleção de arte. No folheto que escreveu para essa oportunidade, Greenaway supõe que teria agradado a Fortuny o modo como ele se move agora em suas colagens, *in and out of history* [para dentro e para fora da história]. “Ele levava a citação histórica tão a sério como tem de ser em qualquer contexto cultural.”

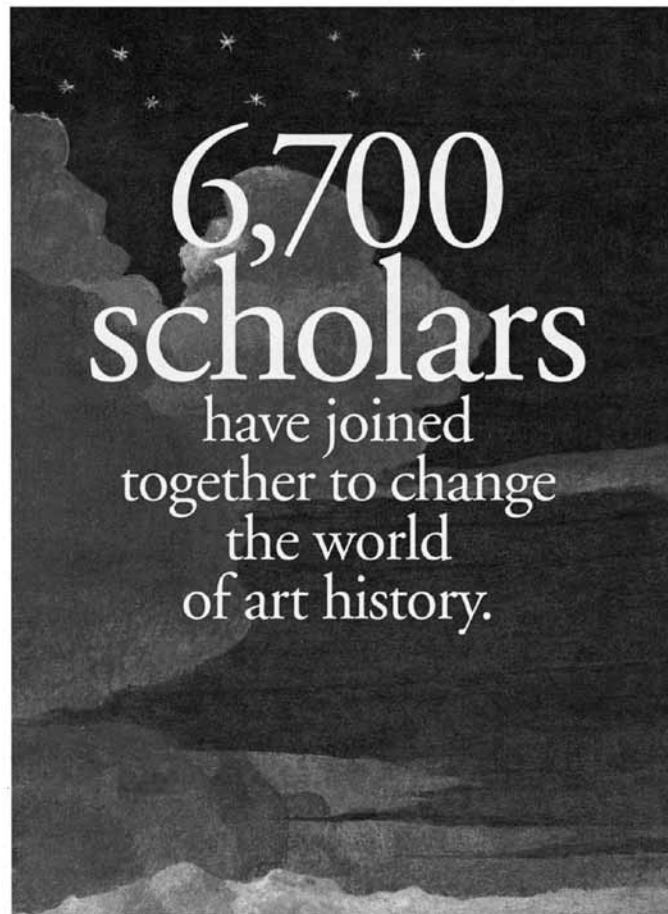
IMAGENS



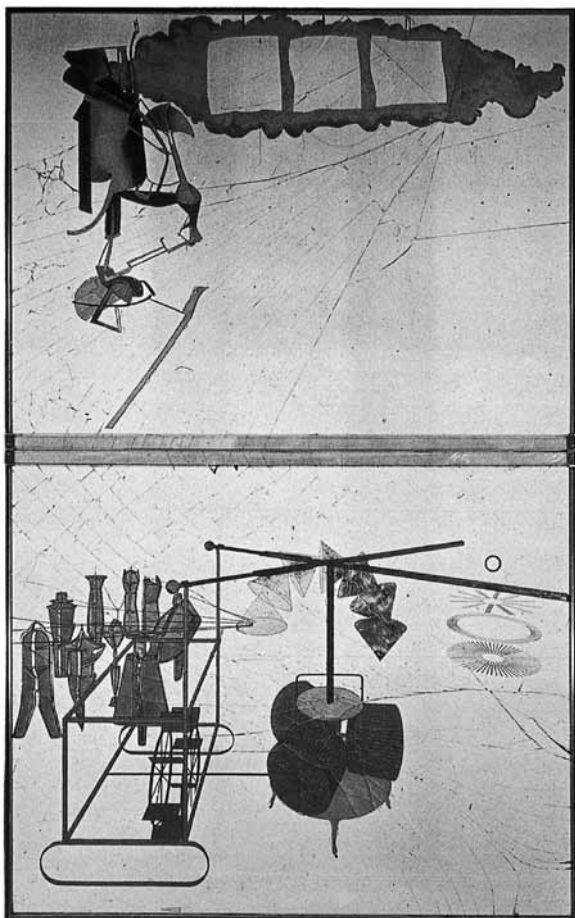
1 Grande Galeria do Musée du Louvre, Paris. Fotografia do século XIX.



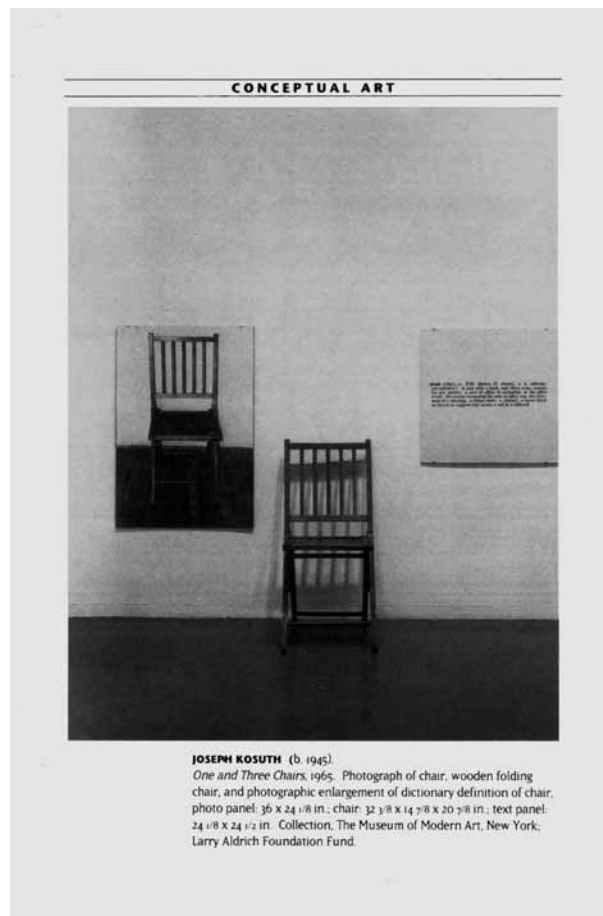
2 Página de rosto do livro *Geschichte der Kunst des Alterthums*, de Johann Joachim Winckelmann, 1764.



3 “6700 estudiosos reuniram-se para transformar o mundo da história da arte.” Anúncio de editora para o *Dictionary of Art*, 1994.



4 Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grande vidro)*, 1915-23, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.



JOSEPH KOSUTH (b. 1945).
One and Three Chairs, 1965. Photograph of chair, wooden folding chair, and photographic enlargement of dictionary definition of chair. photo panel: 36 x 24 1/8 in.; chair: 32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8 in.; text panel: 24 1/8 x 24 1/2 in. Collection, The Museum of Modern Art, New York; Larry Aldrich Foundation Fund.

5 Página 64 do livro *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, de Robert Atkins.

STATING THAT

This book does not aim at being an objective and general analysis of the phenomenon of art or life, but is rather an attempt to flank (both life and art) as accomplices of the changes and attitudes in the development of their daily becoming.

The book does not attempt to be objective since the awareness of objectivity is false consciousness.

The book, made up of photographs and written documents, bases its critical and editorial assumptions on the knowledge that criticism and iconographic documents give limited vision and partial perception of artistic work.

The book, when it reproduces the documentation of artistic work, refutes the linguistic mediation of photography.

The book, even though it wants to avoid the logic of consumption, is a consumer's item.

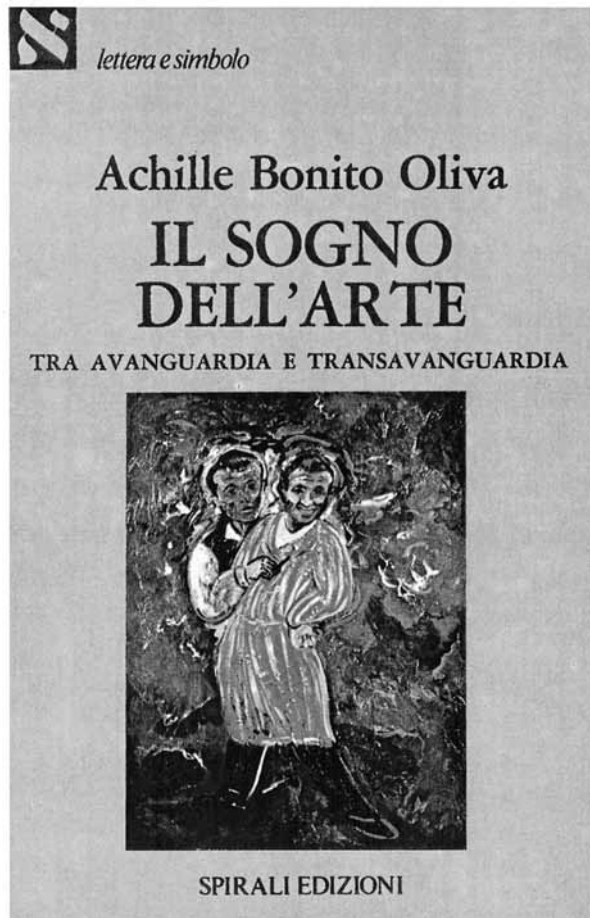
The book inevitably transforms the work of the artist into consumer goods and cultural goods, a means of satisfying the cultural frustrations of the reader.

The book proposes a way for the public to take part in artistic events, but does not impose it upon them.

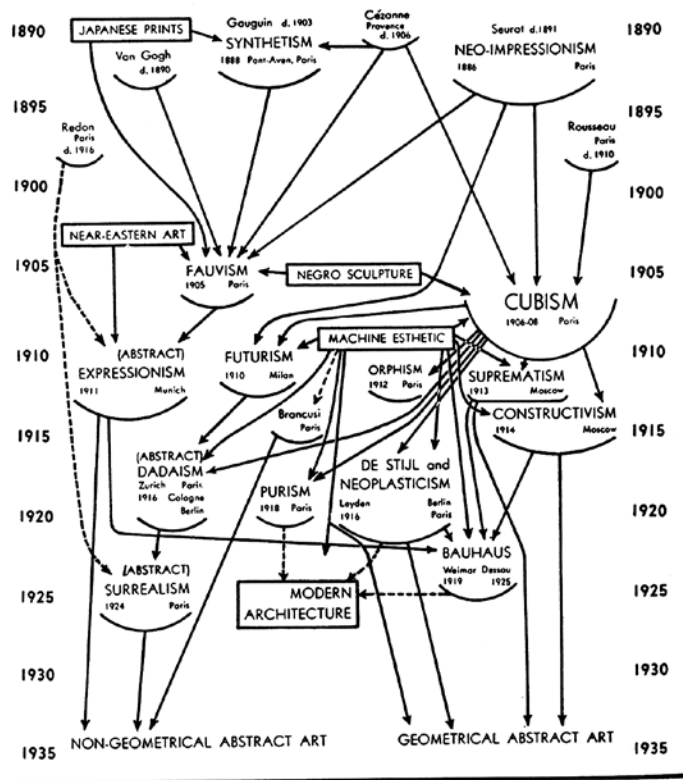
The book narrows and deforms, given its literary and visual oneness, the work of the artist.

The book is a precarious and contingent document and lives hazardously in an uncertain artistic-social situation.

6 Germano Celant (org.), catálogo da exposição *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londres: 1969, p. 5.



7 Sandro Chia, *Retrato de Achille Bonito Oliva*. Ilustração para a capa do livro de Bonito Oliva *Il sogno dell'arte*, 1981.



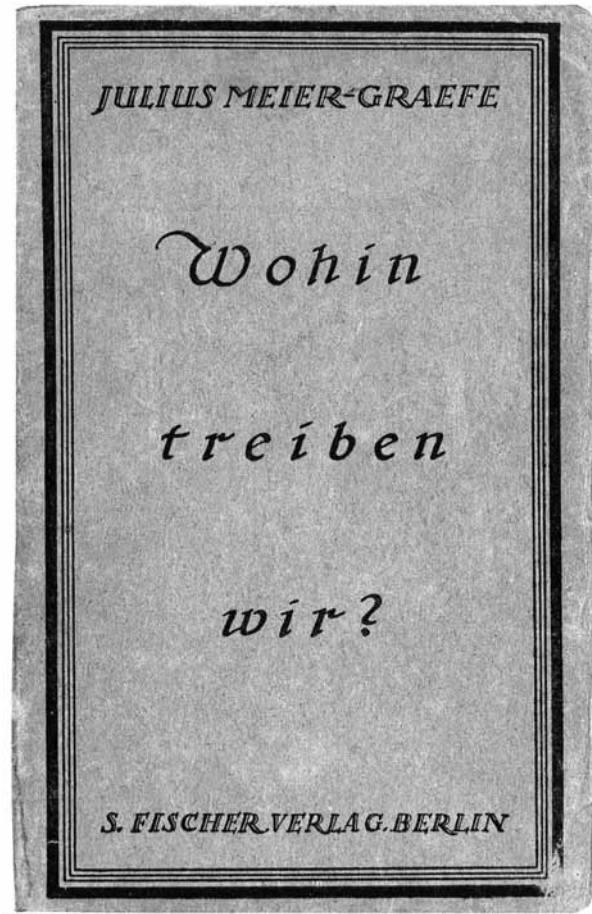
8 Diagrama da evolução da modernidade europeia. Sobrecapa para Alfred H. Barr Jr., catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, Nova York: 1936.



9 Raoul Hausmann, *Cabeça mecânica – o espírito de nossa época*, 1921, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



10 Futuristas em Paris, 1912. Da esquerda para a direita: Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini.



11 Capa do livro *Wohin treiben wir?*, de Julius Meier-Graefe, 1913.



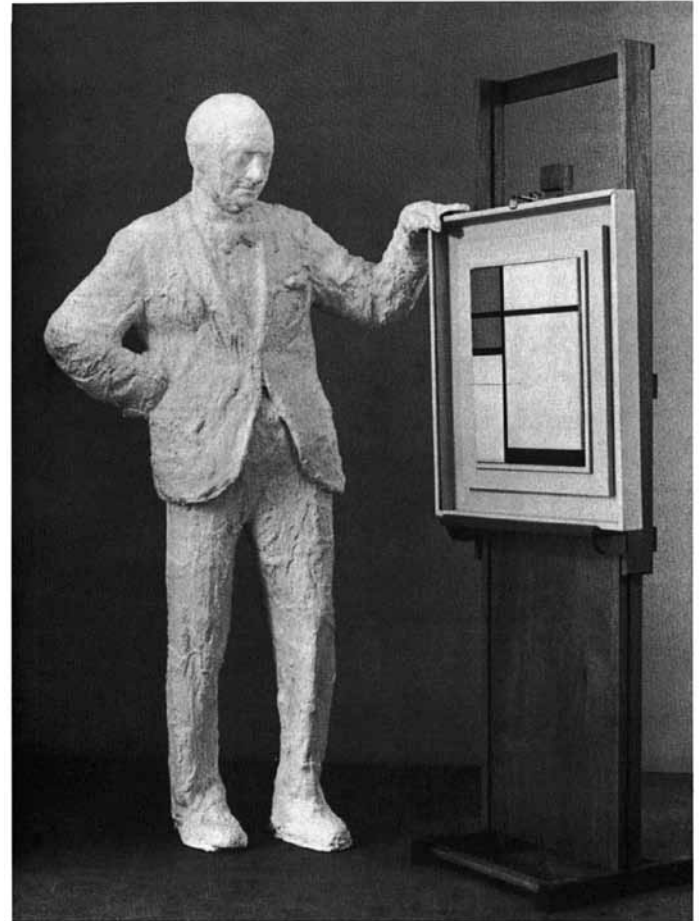
12 Visitantes diante da entrada da exposição *Arte degenerada*.



13 Entrada do Museum Fridericianum durante a Documenta 1, Kassel, 1955.



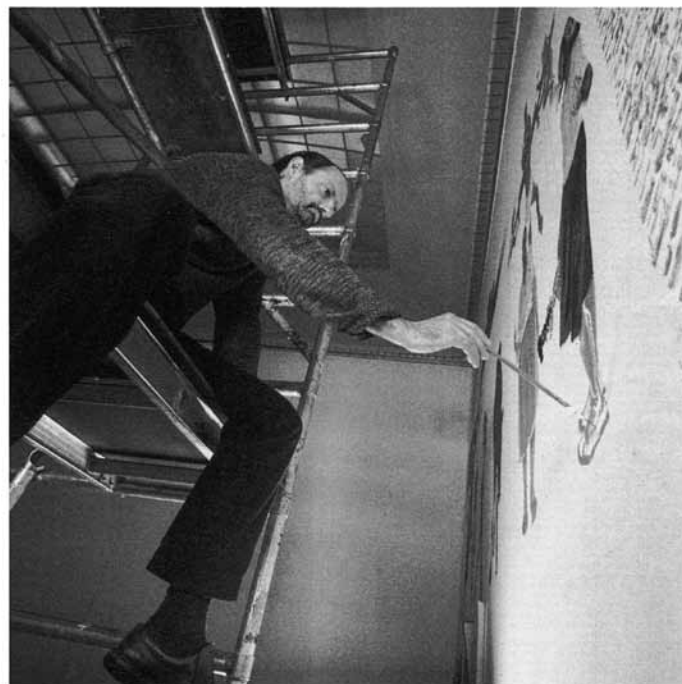
14 Adolph Gottlieb com sua coleção de arte, foto de Aaron Siskind, 1942. Encarte da exposição *Image and Reflection*, Nova York, 1989/90.



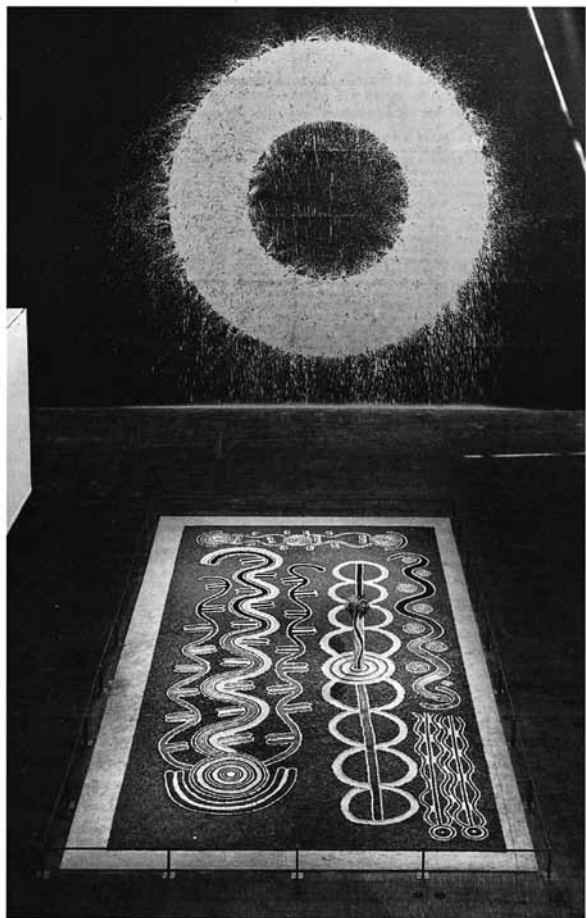
15 George Segal, *Retrato de Sidney Janis com quadro de Mondrian*, 1967, Museum of Modern Art, Nova York, coleção Sidney e Harriet Janis.



16 Andy Warhol diante de seu retrato duplo *Joseph Beuys*, Galerie Schellmann & Klüser, Munique, 1980.



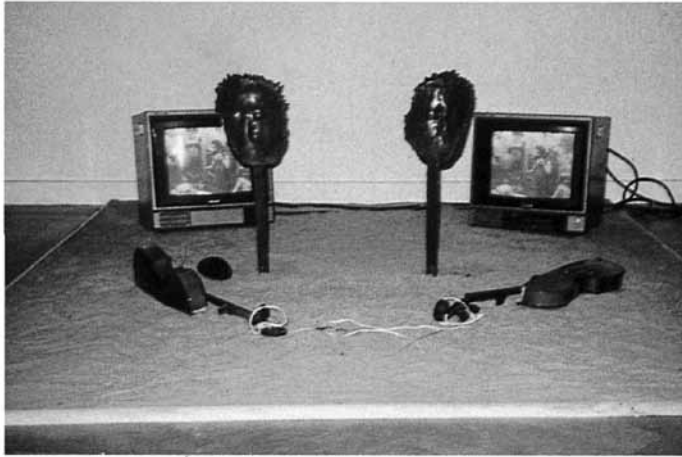
17 Jon Grigorescu pintando o quadro para a exposição *Wanderlieder*, Stedelijk Museum, 1991.



18 Exposição *Magiciens de la terre*, Paris, 1989, com *Mud Circle* [Círculo de lama], de Richard Long, e composição de Yuendumu-Stamme (Austrália).



19 Nam June Paik, *tv-Buda* (detalhe), 1974, tela de monitor, Stedelijk Museum, Amsterdã.



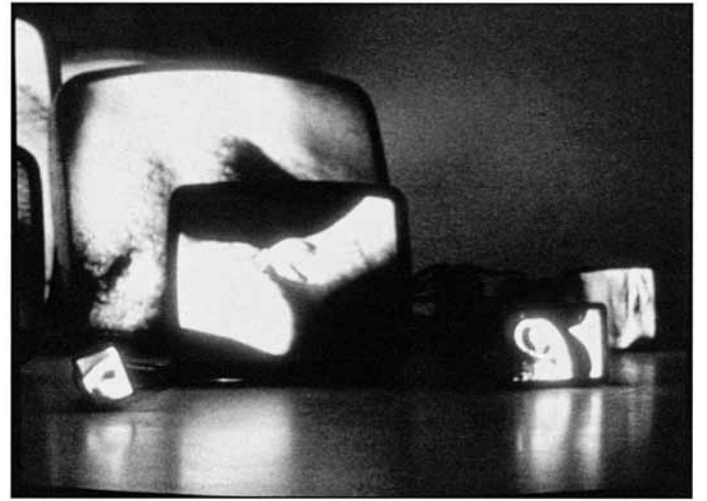
20 Nam June Paik, *Hydra-Buda*, 1984.



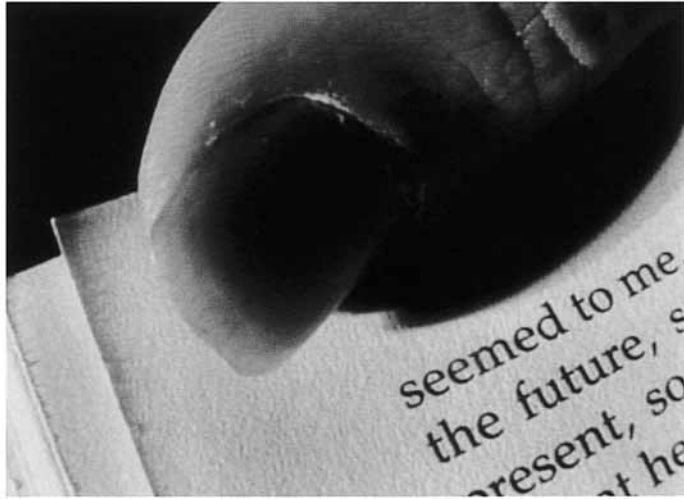
21 Nam June Paik, *Electronic Super Highway*, 1993, Venezuela.



23b



23c



23d



24a Bill Viola, *Heaven and Earth* [Céu e terra] (detalhe), 1992, dois monitores.



24b Bill Viola, *Slowly Turning Narrative* [Narrativa girando lentamente], 1992, videoinstalação em dois canais.

SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT
A Personal Portrait Sculpture By
*The Studio For Solid Photography*SM

Finding the right gift for oneself or for that special occasion for others can be a trying experience – give a gift that has feeling as well as character. A personal portrait sculpture is totally different, original, exciting and unexpected. All it takes is a 2-second sitting – special optics and the computer do the rest. The result is a breathtaking true-to-life portrait sculpture.

You can have your choice – a striking portrait sculpture of your wife or husband, children or other loved ones and of course . . . yourself. Available in various classic sculptural materials and sizes ranging from 1/24th scale to life size.

It's easy to arrange and inexpensive, starting from as low as \$95. A telephone call is all that is required to arrange for a sitting. . . or better still, visit us at the only studio of its kind in the world. . . The Studio For Solid Photography, located at 55th Street and Madison Avenue

... or send for our free brochure.

The Studio For Solid Photography
 551 Madison Avenue, New York, N.Y. 10022 (212) 752-0044

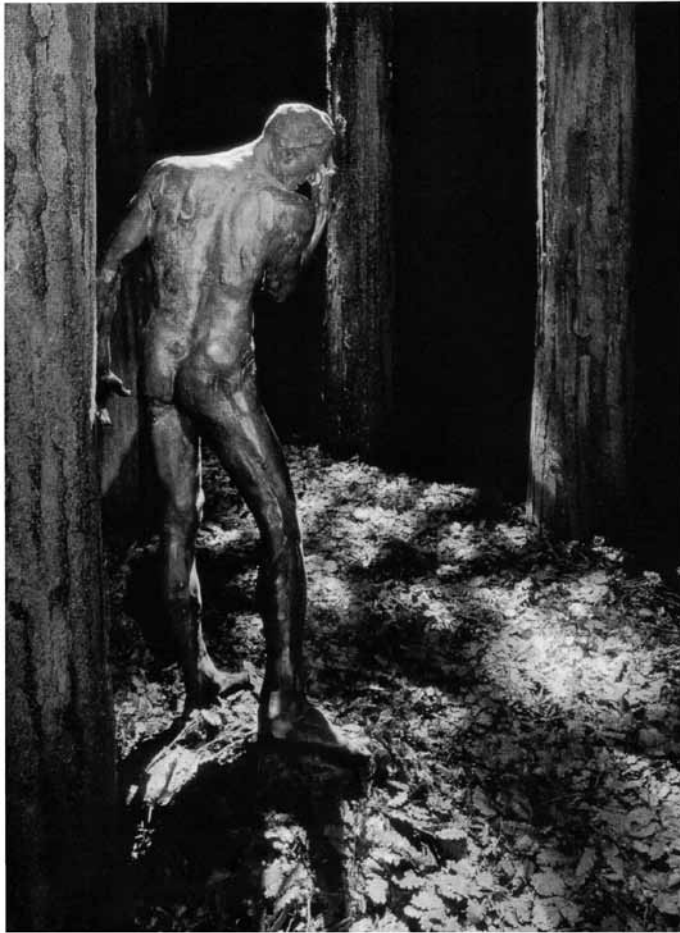
25 Anúncio de publicidade para o *Studio for Solid Photography*, c. 1985, Nova York.



26 Richard Hamilton, *Just What Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* [O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?], 1956, colagem sobre papel, Kunsthalle, Tübingen, coleção Georg Zundel.



27 Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything* [Eu era o brinquedo de um homem rico], de "Dez colagens da série BUNK", 1947, colagem sobre papelão, Tate Gallery, Londres.



28 Robert Wilson, *Instalação com uma figura de Auguste Rodin*, 1993, Roterdã.



29 Peter Greenaway, *Watching Water*, 1993, instalação no Palazzo Fortuny, Veneza, em catálogo da exposição *Peter Greenaway, Watching Water*, Milão: 1993, p. 23.



30 Presidente Ieltsin com o patriarca Aleksei II no Mosteiro da Trindade São Serguei em Moscou diante de uma réplica do ícone da Trindade, de Andrei Rublev, 1992.



31 Desmontagem do monumento de Lênin em Stendal, set. 1991.



32 John Baldessari, *Everything Is Purged from This Painting but Art. No Ideas Have Entered This Work* [Tudo foi eliminado desta pintura menos a arte. Nenhuma ideia entrou nesta obra], 1966-68, tinta acrílica sobre tela, Sonnabend Gallery, Nova York.



33 Bernard Berenson na Villa I Tatti, Florença, 1903.



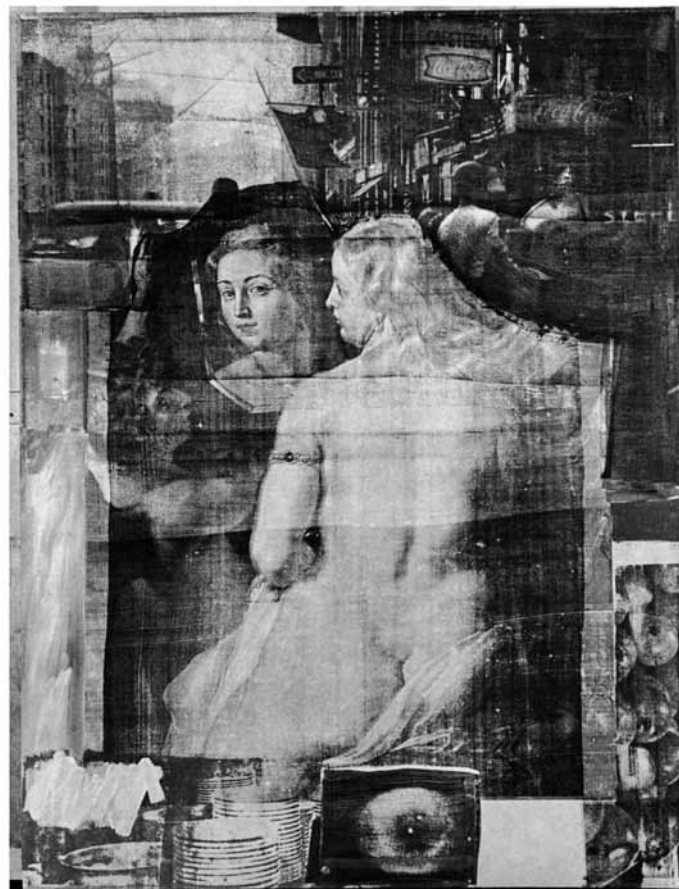
34 Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid.



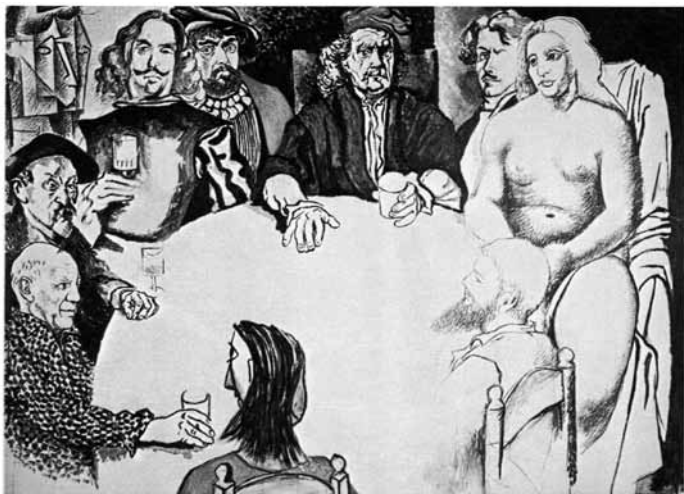
35 Richard Hamilton, *Picasso's Meninas, Study III* [Las meninas, de Picasso, estudo III], grafite e aguada sobre papel, 1973, coleção Rita Donagh, Northend.



36 Robert Rauschenberg, *Centennial Certificate*, MMA, 1969, litografia colorida, Metropolitan Museum of Art, Nova York, coleção Florence e Joseph Singer.



37 Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964, serigrafia sobre tela, coleção Castelli, Nova York.



38 Renato Guttuso, *Conversa com os pintores*, 1973, acrílica e técnica mista sobre papel, Grafis Arte, Livorno (1975).



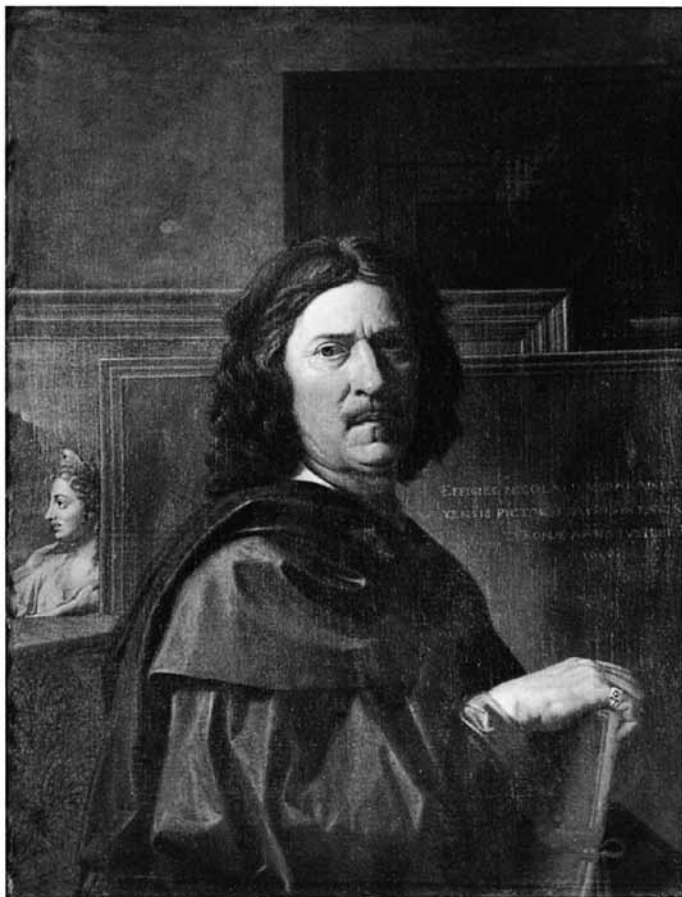
39 Cindy Sherman, *Untitled 216* [Sem título 216], 1989, fotomontagem.



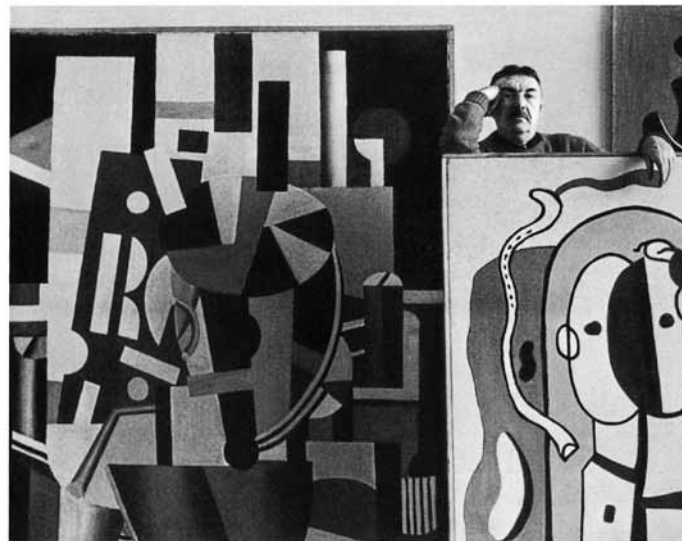
40 Jean-Luc Godard, fotograma do filme *Paixão* (detalhe), com a cena de *A ronda noturna*, de Rembrandt, 1983



41 Anne e Patrick Poirier, *A morte do gigante Encélado*, 1983, *assemblage*, Bienal de Veneza, 1984.



42 Nicolas Poussin, *Autorretrato*, 1650, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris.



43 Fernand Léger no ateliê, c. 1950.

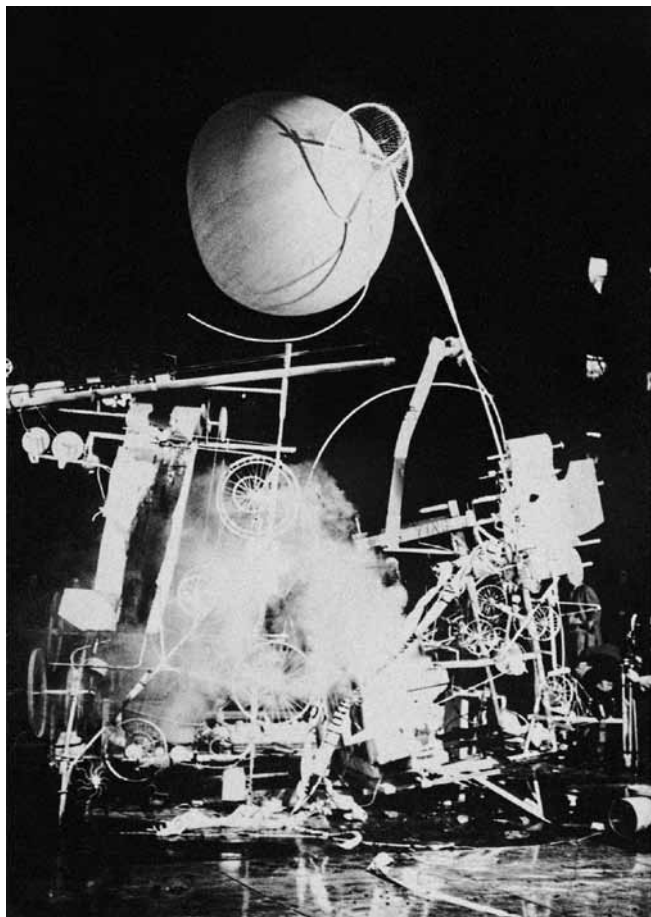


44 André Malraux com as provas das reproduções para *Le Musée imaginaire*, c. 1947.



MICHEL-ANGE. -- LA NUIT (FRAGMENT)

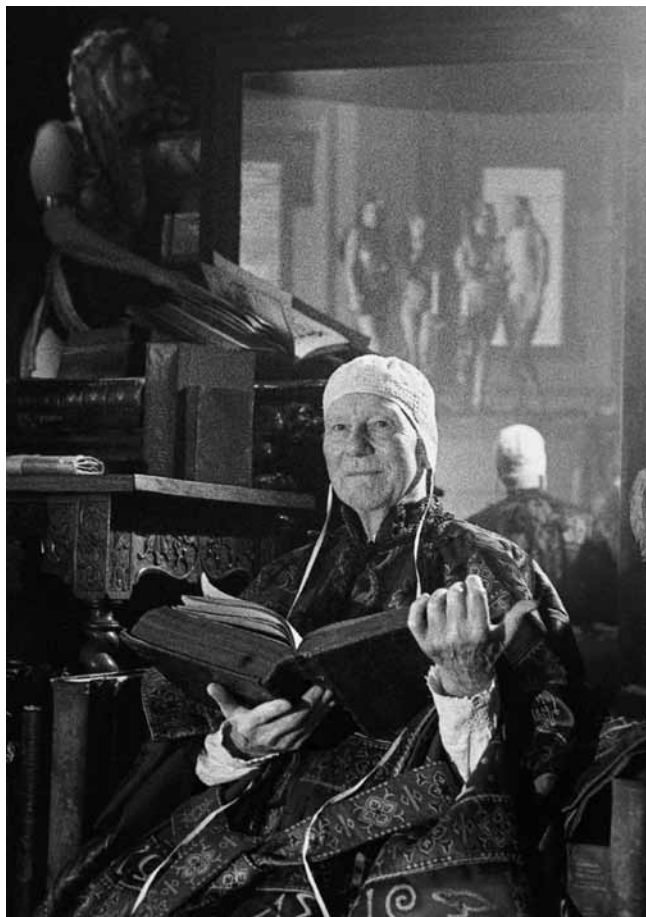
45 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, 1ª parte, Paris, 1951.



46 Jean Tinguely, *Hommage to New York* [Homenagem a Nova York], 17 mar. 1960, Museum of Modern Art, Nova York.



47 Yves Klein, ação *Les Anthropométries de l'époque bleue* [As antropometrias da época azul], 9 mar. 1960, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.



48 Peter Greenaway, fotograma do filme *Prospero's Books*, 1991.

BIBLIOGRAFIA

PARTE I

EPÍLOGO DA ARTE OU DA HISTÓRIA DA ARTE?

Os epílogos, como se sabe, ou são caracterizados pelo emprego de “fim”, como no caso de “fim da arte” e de “fim da vanguarda”, ou pela formação de um conceito precedido pelo prefixo “pós”, mas eles desempenham papel importante também em títulos de livros como *On the Museum's Ruins*, conforme a formulação de D. Crimp, 1993. A esse respeito ver também o cap. I. Sobre “o fim da vanguarda”, ver o cap. II. Sobre o “fim da história”, ver o cap. II. O conceito de “pós-modernidade” foi tornado público por H. Klotz e C. Jencks na discussão sobre arquitetura dos anos 70. No contexto da arte, o conceito de “*post-photographic era*” já aparece no subtítulo do livro de W. J. Mitchell *The Reconfigured Eye* (Cambridge, Mass: 1992), que trata de mídias eletrônicas. O conceito de “pós-humano” surgiu como um mau presságio e lema de um novo movimento artístico, o qual foi exposto em 1993 por J. Deitch na Deichtorhallen de Hamburgo. W. Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1ª e 3ª versões), in

Gesammelte Schriften, Frankfurt: 1992, v. 1, pp. 431 ss.; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg: 1948.

O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE E A CULTURA ATUAL

Para a história da história da arte, entre outros: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Munique: 1990; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt: 1979; G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris: 1986 [ed. bras.: *História da história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1989]; M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven e Londres: 1982; M. W. Roskill, *What is Art History?*, Amherst: 1989. V. H. Minor, *Art History's History*, Nova York: 1994. Sobre o museu hoje, cap. I. Sobre *high and low*, cap. I. O *Dictionary of Art* foi publicado por Macmillan Publisher em março de 1994.

Sobre a situação da teoria da arte: A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nova York: 1986; D. Henrich e W. Iser (orgs.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt, 1982; C. Harrison e P. Wood (orgs.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford: 1992.

O ensaio de A. C. Danto foi republicado em *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Nova York: 1990, pp. 331 ss. (*Narratives of the End of Art*). Cf. também A. C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Harvard: 1981 [ed. bras.: *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005]. A entrevista com Peter Greenaway intitulada “Neue Medien und Alte Meister” foi conduzida por T. Beyer e S. Deneck. Sobre “pós-história”, cap. II. Cf. D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New

Haven e Londres: 1989, pp. 156 ss.; A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winkelmann and the Origins of Art History*, New Haven e Londres: 1994.

O COMENTÁRIO DE ARTE COMO PROBLEMA DA HISTÓRIA DA ARTE

Sobre a éfrase, cf. o texto insuperável de Filóstrato *Die Bilder* (Eikones), Munique: 1968 e sobre a Renascença, M. J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, Worms: 1985.

Sobre a história da crítica de arte, ver ainda o clássico de A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, republicado em 1968 em Munique, bem como o livro de L. Venturi *Storia della critica d'arte*, Torino: 1948. Para Marinetti, Breton e Duchamp ver L. de Maria (org.): F. T. Marinetti, *Opera*, 4 v., Milão: 1968; A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: 1928; ed. alemã: *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin: 1967; do mesmo autor ainda *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck: 1968 [ed. bras.: *Manifesto do surrealismo*, Rio de Janeiro: Nau, 2001]; S. Stauffer (org.): M. Duchamp, *Die Schriften*, Zurique: 1981; S. Selle, *The Writings of Marcel Duchamp*, Nova York: 1973; cf. também S. Stauffer, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart: 1991 e D. Daniels, *Duchamp und die anderen*, Colônia: 1992.

Sobre Duchamp, ver meu estudo: “Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps ‘Grosses Glas’ als Travestie des Meisterwerks” in *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, H. M. Bachmayer e F. Rötzer (orgs.), Munique: 1992, pp. 70-90.

Sobre arte conceitual e Kosuth, ver G. Guercio (org.): J. Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Mass., 1991; J. Kosuth, “Art After Philosophy”, in *Studio International*

1969 (cf. G. de Vries, *Über Kunst*, 136 ss.). T. Atkinson, M. Baldwin et al. (orgs.), *Art and Language*, v. 1, 1969 (cf. G. de Vries, *Über Kunst*, pp. 90 ss.). *Art and Language*. P. Maenz e G. de Vries (orgs.), textos sobre fenômeno, arte e linguagem de T. Atkinson, D. Bainbridge, M. Baldwin et al., Colônia: 1972; G. de Vries (org.), *Über Kunst. Künstler-texte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Colônia: 1974.

Sobre a ilustração da obra de Kosuth em Atkins, ver R. Atkins, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Nova York: 1990, p. 64. G. Celant, *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londres: 1969, p. 5. A. Bonito Oliva. *Il sogno dell'arte. Tra Avanguardia e Transavanguardia*, Milão: 1981, com reprodução do quadro de Sandro Chia *Ritratto di a.b.o.* (1980).

A HERANÇA INDESEJADA DA MODERNIDADE: ESTILO E HISTÓRIA

A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlim: 1893. Dispõe-se hoje de uma nova edição organizada por D. Castriota: A. Riegl, *Problems of Style*, Princeton: 1992. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munique: 1915 [ed. bras.: *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, São Paulo: Martins Fontes: 1984]. Sobre a Antiguidade tardia, cf. as pesquisas de Franz Wickhoff e Alois Riegl.

Para Max Raphaels ver K. Binder (org.): M. Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt: 1984; bem como H. J. Heinrichs (org.): M. Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989; e, do mesmo autor, *Marx. Picasso*, *ibid.*, 1989.

J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904, 1914-24), nova versão organizada por H. Belting, Munique: 1987, com posfácio: v. II, pp. 727-57; W. Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlim: 1910-11. Minha colaboração “Bilderstreit: ein Streit um die Moderne”, no catálogo da exposição *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, organizado por S. Gohr e J. Gachnang, Colônia: 1989, pp. 15-28.

Por fim, os manifestos futuristas de 1909 e 1911 em C. Harrison e P. Wood, *Art in Theory* (ver cap. 1), pp. 145 ss. e 149 ss.; ali também os textos de Maliévitch e uma coleção completa de “Idea of the Modern World”.

J. Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, Berlim: 1913. Sobre Meier-Graefe, ver a biografia de K. Moffert, *Meier-Graefe as Art Critic*, Munique: 1973. O texto de Thomas Mann, “On myself” in *Über mich selbst*, Frankfurt: 1983, pp. 75 ss.

Sobre as utopias da arte moderna, ver H. Gassner (org.), *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg, 1992. Sobre Raoul Hausmann e a obra *Geist unserer Zeit*, ver o catálogo da exposição *Raoul Hausmann*, Hannover: Kestnergesellschaft, 1981; H. Bergius, *Das Lachen des Dadas*, Giessen: 1989, pp. 114 ss.; bem como o texto “Der Geist unserer Zeit” (1919) no catálogo da exposição *Dada in Europa*, Frankfurt: Städel, 1978.

Sobre De Stijl, ver C.-P. Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931*, Colônia: 1990; J. Baljeu, *Theo van Doesburg*, Londres e Nova York: 1974; e os diversos manifestos na revista *De Stijl*, 1917-21. Por fim o catálogo da exposição *Theo van Doesburg*, Nuremberg: 1969, pp. 155 ss. Sobre a história dos textos de Maliévitch por muito tempo inéditos e

dos livros da Bauhaus de 1927, ver H. v. Riesen e W. Haftmann (orgs.), *Suprematismus – Die gegenstandlose Welt*, Colônia: 1962.

Os mitos na modernidade em B. Wyss, *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, Munique: 1993, sem dúvida, na restrição sobre as fantasias gnósticas, visões poéticas e teses no “Klassischen Lesebuch der Moderne” (H. Arp) em C. Giedion-Welcker, *Anthologie der Abseitigen*, Zürich: 1944.

Sobre o desenvolvimento da iconologia, ver o cap. II.

Quanto ao malogro da vanguarda na União Soviética: B. Broys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munique: 1988; e no Nacional Socialismo: H. Belting, “Die Krise des Sinns, Stand oder Widerstand der Kunst?” no catálogo da exposição *Widerstand. Denkbilder für die Zukunft* (Haus der Kunst, Munique, 1993) Ostfildern: 1993; e H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, Munique: 1992; P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburgo: 1949; cf. também P.-K. Schuster (org.), catálogo da exposição *Die “Kunststadt”*, Munique: 1937. *Nationalsozialismus und “Entartete Kunst”*, Munique: 1987; B. Brock e A. Preiss (orgs.), *Kunst auf Befehl?. Dreiunddresig bis Fünfundvierzig*, Munique: 1990; e O. Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlim: 1978, com mais indicações bibliográficas.

Reflexões teórico-científicas sobre a relação entre o “espírito do tempo” e o desenvolvimento da ciência tiveram êxito posteriormente para as ciências naturais: T. Kuhn, *Die Entstehung des Neuen*, Frankfurt: 1963; e, sobretudo, também R. Merton, *Entwicklung und Wandel von Forschungsinteressen*, Frankfurt: 1985.

O CULTO TARDIO DA MODERNIDADE: DOCUMENTA E ARTE OCIDENTAL

Barron, *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Munique: 1991. H. Junge (org.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Colônia: 1992.

H. Borger, E. Mai e S. Waetzold (orgs.), *45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*, Colônia: 1991. Uma discussão importante da situação intelectual no meio do século em J. Améry, *Geburt der Gegenwart*, Olten: 1961.

W. Haftmann e A. Bode (orgs.), *documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munique: 1955; B. Klüser e K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt: 1991, neste particular pp. 116 ss. W. Grasskamp sobre a Documenta 1: V. Rattenmeyer (org.), *Documenta*, Kassel: 1984; Arnold Bode, *documenta Kassel*: Kassel: 1987, bem como M. Schneckeburger (org.), *Documenta-Idee und Institution*, Munique: 1983. Para Sedlmayr ver cap. I. Para J. Ortega y Gasset ver o seu livro: *La deshumanización del arte*, 1925, tradução alemã de 1930 [ed. bras.: *A desumanização da arte*, São Paulo: Cortez, 1991]. Discurso de W. Haftmann “Über das moderne Bild” in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de 30 jul. 1955 (suplemento cultural).

Sobre as primeiras exposições de arte moderna, ver E. Roters, *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlim: Berlinische Galerie, s.d.

Sobre J. Dubuffet, ver o cap. I. Ali também sobre a exposição *This is Tomorrow* em Londres.

A exposição de Colônia *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, 1981, com um livro-catálogo de L. Glozer.

O texto de B. Newman, “The sublime is Now” em J. P. O’Neill (org.): B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, Nova York: 1990, pp. 170 ss.

ARTE OCIDENTAL: A INTERVENÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS NA MODERNIDADE DO PÓS-GUERRA

Para o tema em geral ver S. Gohr (org.), catálogo da exposição *Europa-Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940* (Museum Ludwig), Colônia: 1986. A foto de Adolph Gottlieb pertencia a Aaron Siskind: cf. a exposição *Image and Reflection. Adolph Gottlieb's Pictographs and African Sculpture* (Brooklyn Museum, 1989), com suplemento.

Antes da exposição *The Ideographic Picture*, que ocorreu em 1947 na Betty Parsons Gallery, deu-se em 1946 no mesmo local a exposição *Northwest Coast Indian Painting*: cf. J. P. O’Neill: B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, Nova York: 1990, pp. 107 ss. e 170 ss.

Sobre Jackson Pollock e também sobre a American Foundation of Modern Painters and Sculptors, ver S. Naifeh e G. White Smith, *Jackson Pollock, An American Saga*, Londres: 1990.

O trabalho de George Segal em J. Lipman e R. Marshall, *Art about Art*, Nova York: Whitney Museum of American Art, 1978, p. 111 com ilustrações.

Sobre o legado de Clement Greenberg e o expressionismo abstrato, ver o assim chamado *Critical Debate* organizado por F. Frascina em 1985 e reeditado em *Pollock and After*, Londres: 1985. Sobre C. Greenberg, cf. as suas obras: *Art and Culture*, Boston: 1961 [ed. bras.: *Arte e cultura*, São Paulo: Ática, 1996], e J. O’Brian: C. Greenberg, *Perception*

and Judgements, v. 1 do *Collected Essays and Criticism*, Chicago: 1986. Sobre comentários críticos e dissidências da arte norte-americana do pós-guerra, ver H. Rosenberg, *The Tradition of New*, Londres: 1962 [ed. bras.: *A tradição do novo*, São Paulo: Perspectiva, 1974] e H. Rosenberg, *The De-Definition of Art*, Nova York: 1972; T. Wolfe, *The Painted Word*, Nova York: 1975 [ed. bras.: *Palavra pintada*, Porto Alegre: L&PM, 1987]; C. Tomkins, *Off the Wall. R. Rauschenberg and the Art World of our Times*, Londres: 1981; C. Tomkins, *The Scene. Reports on Postmodern Art*, Nova York: 1976; S. Gablik, *Has Modernism Failed?*, Nova York: 1984; J. Beck, *The Tyranny of the Detail. Contemporary Art in Urban Setting*, Nova York: 1992; cf. também o catálogo da exposição *Paris-New York*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1977.

Para o Grupo Zero cf. A. Kuhn, *Zero. Eine Avantgarde der 60er Jahre*, Berlim: 1991; e H. Stachelhaus, *Zero*, Düsseldorf: 1993. Para Yves Klein ver C. Kraemer, *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*, Munique: 1974; bem como a retrospectiva no Centre Pompidou, Paris, 1983.

Sobre os acontecimentos em torno do ano de 1960 em Paris, ver J. P. Ameline, catálogo da exposição *Les Nouveaux Realistes*, Paris: Centre Pompidou, 1990. O catálogo de 1960, *Les Nouveaux Realistes* (em nova edição), Paris: 1986. Para a arte pop ver M. Livingstone (org.), *Pop Art*, Munique: 1992, com ampla bibliografia; nela destaca-se C. Finch, *Pop Art*, Londres: 1968. O texto de Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting” em M. Schapiro, *19th and 20th Century* (partes 1 e 2, 1956 e 1957), Nova York: 1978, pp. 213 ss.

N. Joachimides e N. Rosenthal, *Zeitgeist*, Berlim: 1982 (primeiro título: *A New Spirit in Painting*, na Royal Academy em Londres: 1981);

cf. quanto a isso P. Fuller, *Images of God*, Londres: 1985. A exposição *Binationale. Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre*, Düsseldorf e Colônia: 1988.

Sobre Mapplethorpe, cf. M. Holborn e D. Levas, *Mapplethorpe*, com um ensaio de A. C. Danto, Nova York: 1992; bem como R. Hughes, *The Culture of Complaint. The Fraying of America*, Nova York e Oxford: 1993, com referências gerais [ed. bras.: *Cultura da reclamação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993]. A respeito disso, também R. Bolton (org.), *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*, Nova York: 1992; bem como S. C. Dubin, *Arresting Images. Impolitical Art and Uneveiled Actions*, Nova York: 1992. Sobre a sociedade norte-americana, ver G. Raeithel, *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*, v. 3, Weinheim: 1989. Por motivos óbvios não indico a bibliografia para J. Beuys e A. Warhol.

EUROPA: OCIDENTE E ORIENTE NA DIVISÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

Sobre a arte da República Democrática Alemã, ver H. Belting, *Die Deutschen und Ihre Kunst*, Munique: 1992, acrescido de indicações bibliográficas; bem como H. Belting, “Die Krise des Sinns. Stand oder Widerstand der Kunst?” no catálogo da exposição *Widerstand. Denkbilder für die Zukunft*, Munique: Haus der Kunst, 1993, pp. 23 ss.; cf. também J. Améry, ver cap. I, com a temática da Europa.

Sobre a “arte do leste” como tema, ver T. Strauss (org.), *Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration?*, Munique: 1991; *Akten des Wiss. Kolloquiums im Ludwig-Forum*, Aachen: 1991; T. Strauss, *Ostkunst in Idea 7*, 1989, pp. 212 ss. Catálogo da Exposição *Europa-*

-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, 4 v., Bonn: Bundeskunsthalle, 1994.

O exemplo da Hungria: L. Beke, “The Hidden Dimensions of the Hungarian Art of the 1960s” no catálogo da exposição *Harvanas Evek*, Budapeste: Ludwig Museum, 1991; P. György e G. Pataki, *A escola europeia* (em húngaro), Budapeste: 1991; P. György e H. Turai, *Staatkunstwerk. Kultur im Stalinismus*, Budapeste, 1992.

Sobre a Rússia: B. Groys em diálogo com I. Kabakov, *Russland auf dem Buckel*, in: *Parkett* 34, 1992, pp. 30 ss.; I. Kabakov e B. Groys, *Die Kunst des Fliehens*, Munique e Viena: 1991. Sobre os russos em Nova York, ver por exemplo o catálogo da exposição *Alexander Kosolapov*, Nova York: Eduard Nakhamkin Fine Arts, 1990. Sobre V. Komar e A. Melamid, ver entre outros o catálogo da exposição *Europa-Europa*, id., v. 1, pp. 270 ss. e v. 4, p. 67, com biografias e bibliografia. Durante muito tempo a coleção Costakis foi a única fonte para o conhecimento da vanguarda russa no Ocidente: ver o catálogo da exposição *Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis*, Munique: Lenbachhaus München, 1984. Sobre a vanguarda russa na Berlim dos anos 20, ver F. Mireau, *Russen in Berlin 1918-1933. Eine kulturelle Begegnung*, Weinheim e Berlim: 1988.

W. Beeren, catálogo da exposição, *Wanderlieder*, Amsterdã: Stedelijk Museum, 1991; dentro do catálogo ver Heiner Muller, “Stirb schneller, Europa”, pp. 80 ss.; cf. também F. A. Hettig, *Wanderlieder em: Kunstforum*, 1992, com reprodução da pintura de Jon Grigorescu *Recommandation pour Colonia*.

ARTE UNIVERSAL E MINORIAS: UMA NOVA GEOGRAFIA DA HISTÓRIA DA ARTE

Sobre a “*political correctness*” e o papel das minorias, ver o cap. I. Sobre os catálogos de A. H. Barr do Museum of Modern Art (MOMA), ver *Cubism and Abstract Art*, Nova York: 1936, reimp. 1966, bem como *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 1936. Sobre a influência dessas tendências artísticas europeias na América, ver a exposição organizada por W. S. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, Nova York: Museum of Modern Art, 1968.

Sobre a história do feminismo, ver na terceira parte do volume organizado por mim e H. Spickernagel: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlim: 1985, pp. 332 ss.; cf. também C. Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” em H. Foster (org.), *Postmodern Culture*, Londres: 1985, pp. 57 ss.

Sobre a arte regional nos Estados Unidos, ver a exposição *Art in New Mexico*, Washington, 1986; bem como a exposição *The Latin American Spirit* no Bronx Museum, Nova York, 1988; de resto, cf. também a exposição muito discutida *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier* na Smithsonian Institution, Washington, 1991; catálogo da exposição organizado por W. Truettner. – As diversas exposições dos North-West em Seattle nos últimos anos.

Avaliações sobre uma apresentação da arte contemporânea no terceiro mundo precisam ser distinguidas do projeto de uma “história da arte universal”: cf. a exposição realizada sob o patrocínio da Unesco *Il Sud del Mondo. L'altra arte contemporanea*, Marsala e Milão, 1991, bem como M. Scheps, *Lateinamerikanische Kunst im*

20. Jarhundert, Munique: 1993 e S. Vogel, *Africa Explores. Twentieth Century African Art*, Londres: 1994; coletânea: *art/artifact. African Art in Anthropology Collections*, Nova York: Center for African Art, 1998, com uma introdução de A. C. Danto; exposição *Paris in Japan*, Tóquio e St. Louis, Miss., 1987.

Sobre o “arquivo cultural”, cf. B. Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Munique: 1992. Sobre a crítica do “universalismo”, ver H. M. Enzensberger, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt: 1993 [ed. bras.: *Guerra civil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995]. Sobre a problemática da cultura mundial hoje, ver C. V. Barloewen, *Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas*, Munique: 1992. Sobre o “Museu imaginário” de A. Malraux, ver o cap. III. Sobre a exposição *Primitivism in Twentieth Century Art* no Museum of Modern Art, Nova York, 1984, ver o catálogo homônimo com a introdução de W. S. Rubin “Modernist Painting”. Cf. também K. Bilang, *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*, Leipzig: 1989. Sobre “*art planétaire*”, cf. Y. Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, Paris: 1989, pp. 69 ss..

Sobre o “tema étnico”, ver C. Geertz, *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt: 1993. Muitas vezes, a etnologia assemelha-se ao tema antigo do “exotismo”: ver G. Pochat, *Der Exotismus*, Estocolmo: 1970, e F. Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19.*, Frankfurt: 1981.

Sobre as imagens mais antigas, ver D. Vialou, *Frühzeit des Menschen*, Munique: 1992; V. Kruta, *Die Anfänge Europas*, Munique: 1992; assim como uma ousada associação com o presente na exposição

First Europeans. Frühe Kulturen – moderne Visionen, Berlim, 1993. T. W. Adorno, “Theorien über den Ursprung der Kunst”, em: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: 1970, pp. 480 ss [ed. bras.: *Teoria estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1982].

A exposição *Magiciens de la terre*, Paris, 1989, com detalhado catálogo. As ilustrações que reproduzo são de *Art in America*, jul. 1989, p. 90. Aí também o comentário de E. Heartney.

Sobre *Electronic Super-Highway* (“from Venice to Ulan Bator”) em Veneza, ver o catálogo da exposição: K. Bussmann e F. Matzner, *Nam June Paik. Eine Data-Base*, Stuttgart: 1993. Sobre a exposição em Tóquio com a instalação *Eurasian Way*, na Galeria Watari-Um, ver a discussão em: *b.t. (Bijutsu Techo)*, v. 45, n. 680, Tóquio: 1993, pp. 105 ss. O conceito “eurásia” também é inspirado naturalmente pelas ações de Beuys nos anos 60: U. M., *J. Beuys. Die aktionen*, Stuttgart: 1994.

Sobre a arte diáspora, ver R. B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, Londres: 1989.

NO ESPELHO DA CULTURA DE MASSAS: A REBELIÃO DA ARTE CONTRA A HISTÓRIA DA ARTE

Sobre as teorias da modernidade, ver os textos-chave numa útil coletânea finalmente publicada em livro: Harrison e Wood, *Art in Theory*, ver cap. I. Sobre Dubuffet, “Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen” em A. Franzke (org.), *Schriften*, v. 1, Berna: 1991, pp. 82 ss. e 95 ss. O fac-símile de Chicago encontrasse no catálogo da exposição *Dubuffet and the Anti-Culture*, Nova York: 1969.

Sobre o tema da arte e cultura de massa em geral, A. C. Danto, *The*

Transfiguration of the Common Place, Harvard: 1981 [ed. bras.: *A transfiguração do lugar-comum*, São Paulo: Cosac Naify, 2005]. Sobre Paolozzi, ver W. Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Colônia: 1984, pp. 33 ss. (permanência em Paris), com a cópia da colagem que discuto, pp. 39 e 69 ss. (“*Independant Group*” und *Beginn der englischen Pop Art*), com a discussão da exposição *This is Tomorrow*, pp. 74 ss. Sobre a exposição de 1956, cf. Schmidt-Wulffen em B. Klüser e K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt: 1991, pp. 126 ss. Cf. também C. H. Finch, *Pop Art*, Londres: 1968; exposição R. Hamilton, Bielefeld, 1978; R. Hamilton, *Collected Works*, Nova York: 1983; L. Alloway in *Architecture Design* de 28 fev. 1958, publicado novamente em: Livingstone (como cap. 1.6), pp. 160 ss. A colagem de Hamilton reproduzida também no catálogo da exposição *High and Low*, fig. 143, com resenha.

Sobre arte e publicidade: O. Geesee e H. Kimpel, *Kunst im Rahmen der Werbung*, Frankfurt: 1982; O. Coester, *Ad Age, Der Himmel auf Erden. Eine Theodizee der Werbung*, Hamburgo: 1990; H. Bonus e D. Ronte, *Die Wa(h)re Kunst. Markt, Kultur und Illusion*, Erlangen: 1991. Sobre L. Boucher, *La Publicité moderne*, ver o catálogo da exposição *High and Low*, fig. 230 (fotomontagem em *L’Art vivant*, jan. 1927, p. 193).

Sobre o tema da montagem, posso indicar aqui apenas a literatura sobre a Bauhaus ou a literatura acerca do seu desenvolvimento na *Hochschule für Gestaltung in Ulm* nos anos 50.

A exposição de K. Varnedoe e A. Gopnik, *High and Low – Popular Culture and Modern Art*, no Museum of Modern Art, Nova York, 1991, com entre outros gêneros: grafite, caricatura, quadrinhos e propaganda. Sobre essa exposição, ver A. C. Danto, *High Art, Low Art and*

the Spirit of History (ver cap. 1.). Sobre o *Petit journal pour rire* ver o catálogo da exposição Nadar (Musée d'Orsay), Paris: 1994. Sobre a história dos quadrinhos ver a bibliografia de 102 títulos no catálogo da exposição *High and Low*, ed. cit., pp. 434 ss.

Sobre o ensaio de Greenberg “Avantgarde und Kitsch” [ed. bras.: “Vanguarda e kitsch”, in B. Rosenberg e D. M. White, *Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos*, São Paulo: Cultrix, 1973], ver a bibliografia do cap. 1. – Sobre as serigrafias de R. Rauschenberg (cf. também as explanações no cap. 11.), há uma literatura minuciosa: cf. R. Feinstein, catálogo da exposição *R. Rauschenberg: The Silkscreen Painting 1962-64*, Nova York: Whitney Art Museum, acrescido de bibliografia; sobre o cartaz do Metropolitan Museum, também D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, no volume homônimo (ver cap. 1.), pp. 44 ss. Textos de Rauschenberg nesse contexto ver B. Rose, *An Interview with R. Rauschenberg*, Nova York: 1987.

O TEMPO NA ARTE MULTIMÍDIA E O TEMPO DA HISTÓRIA

Na literatura já demasiado extensa sobre o assunto é difícil indicar títulos introdutórios que se destaquem da massa: também a literatura é dominada por uma produção rápida de uma grande equipe de autores. Menciono, entre outros, J. Hanhardt (org.), *Video Culture. A Critical Investigation*, Rochester, N.Y.: 1986; D. Hall e S. J. Fifer, *Illuminating Video*, Metuchen, N.J.: 1990; F. Rötzer (org.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt: 1990; G. Lampalzer, *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Viena: 1992; L. Zippay, *Artist's Video. An International Guide*, Nova York: 1991; *Video:*

Denk-Raum Architektur, Zurique: 1994; e, de modo crítico e irônico, D. Diederichsen (org.): *Agentur Bilwet, Medien-Archiv*, Bensheim: 1993; por fim a coletânea de R. Bellour, Catherine David et al., *Passages de l'image*, Paris: 1990. Ira Schneider e Beryl Korot (orgs.), *Video Art. An Anthology*, Nova York e Londres: 1976, com o texto de N. J. Paik na p. 98 e de D. Antin, “Video: The Distinctive Features of the Medium”, nas pp. 174-83. O texto de R. Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, reimp. em Hanhardt (ver acima), pp. 179 ss. Sobre o Fluxus ver, entre outros, H. Sohm (org.) *Happening und Fluxus*, Colônia: 1970, e E. Milman (org.), *Fluxus. A Conceptual Country, Visible Language*, v. 26, 1992.

Sobre os vídeos de Paik, *A Tribute to John Cage (1973)*, *Merce by Merce by Paik (1977)* e *Merce and Marcel (1978)*, ver entre outros também K. Bussmann e F. Matzner, op. cit., pp. 238 ss. Para a literatura sobre Paik, ver W. Herzogenrath, N. J. Paik. *Fluxus-Video*, Munique: 1983; J. P. Fargier, N. J. Paik, Paris: 1989 e os textos em E. Decker (org.) N. J. Paik. *Niederschriften eines Kulturnomaden*, Colônia: 1992. Sobre a noção de tempo, ver N. J. Paik, *Time Collage*, Tóquio: 1984. Sobre o *tv-Buda*, há inúmeras publicações. Sobre o *Hidra-Buda*, ver a interpretação questionável de M. Baudson “Die Zeit – ein Spiegel”, em H. Paflick (org.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: 1987, pp. 125 ss.

Sobre a citação de Gary Hill, ver o catálogo *Gary Hill*, Amsterdã e Viena: 1993, pp. 13 ss. e 37 ss. (as outras citações também provêm dele), no mesmo catálogo pp. 80 ss. L. Cooke sobre a instalação *Inasmuch* de 1990. Cf. também o catálogo do Hirshhorn Museum em Washington (1994) e o da Galeria Watari-Um em Tóquio: *I believe it is an Image*. Tóquio: 1992.

Sobre as instalações de Bill Viola, ver o catálogo: M. L. Syring (org.), *Bill Viola. Unseen Images*, Düsseldorf: 1993, e o catálogo da Salzburger Kunstvereins: A. Pühringer (org.), 1994, e com uma contribuição de C. Montolio: “The Unspoken Language of the Body”. A instalação *Heaven and Earth* (D. Young Gallery em Seattle) existe em duas edições (Y. Hendeles Art Foundation, Toronto e Museum of Contemporary Art, San Diego), o mesmo com *Slowly Turning Narrative* (Institut of Contemporary Art, Filadélfia e Museo Nacional Reina Sofia, Madri).

[Ed. bras. de *L'Espace littéraire*, de Maurice Blanchot: *O espaço literário*, São Paulo: Rocco, 1997]

A HISTÓRIA DA ARTE NO NOVO MUSEU:

A BUSCA POR UMA FISIONOMIA PRÓPRIA

C. Oldenburg, *The Store*, em id., *Store Days. Documents from The Store* (1960) and *Ray Gun Theater* (1962), Nova York e Villefranche-sur-Mer: 1967, ed. alemã: L. Glozer, catálogo da exposição *Westkunst. Zeitgenössische seit 1939*, Colônia: 1981, pp. 263-7, com reconstrução da exposição anterior. Ad Reinhardt, *Schriften und Gespräche*, organizado por Th. Kellein, Munique: 1984.

Cf. sobre o Museum of Modern Art a resenha de A. C. Danto, “High Art, Low Art, and the Spirit of History”, em idem, *Beyond the Brillo-Box. The Visual Arts in Posthistorical Perspective*, Nova York: 1992, pp.147 ss., na mesma publicação também o texto “The Museum of Museums”, pp. 199 ss.

Sobre o museu atual e a crise do museu: A. Preiss, K. Stamm e F. G. Zehnder, *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren*, Munique:

1990; especialmente S. Gohr, *Das Kunstmuseum zwischen Avantgarde und Salon*, pp. 229 ss.; H. Auer (org.), *Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit*, Munique: 1975; R. Misselbeck, *Das Museum als Traditionsproduzent*, Bonn: 1980; W. Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, Munique: 1981; H. Börsch-Supan, *Kunstmuseen in der Krise*, Munique: 1993; S. E. Weil, *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Washington: 1990; da perspectiva de Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, Paris: 1989, pp. 179 ss. (*Après le musée, avant Disneyland*).

Sobre a discussão primeva acerca do museu, cf. G. Bott (org.), *Das Museum der Zukunft*, Colônia: 1970; na Alemanha: W. Haftmann, *Das Museum der Gegenwart*; E. Spickernagel e B. Walbe (org.), *Das Museum – Lernort contra Musentempel*, Giessen: 1970. Nos EUA a perspectiva marxista de D. Crimp, “On the Museum’s Ruins”, em *October*, n. 13, 1980, reimpresso em idem, *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, Mass.: 1993.

Sobre a construção do museu, ver H. Klotz (org.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik*, Stuttgart: 1985; J. M. Montana e J. Oliva-res, *Die Museumsbauten der neuen Generation*, Stuttgart: 1987.

Sobre o advento do mercado, cf. uma extensa literatura, dentre ela Bonus e Ronte (ver cap. 1.9); J. Weber, *Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunteinrichtungen*, Munique: 1981; W. Pommerehne e B. S. Frey, *Musen und Märkte – Ansätze einer Ökonomik der Kunst*, Munique: 1993; cf. o famoso processo acerca da herança de Mark Rothko: L. Seldes, *The Legacy of Mark Rothko*, Nova York: 1974.

Sobre a encenação de R. Wilson no Boijmans Museum de Roterdã, ver o seu catálogo da exposição *Portrait. Still-life, Landscape*, Roterdã: Boijmans Museum, 1993, com reprodução da sala 3. P. Greenaway promoveu a exposição *Watching Water* 1993 no Palazzo Fortuny em Veneza, cf. o prospecto com esse título aparecido em 1993 na *Electa* de Milão: este, assim como a publicação maior, foi organizado por L. M. Barbero. Na publicação maior, nossas fotos da exposição e de *Jano*, pp. 23 e 81, respectivamente. A exposição *100 Objekte zeigen die Welt* foi publicada em 1992 em Stuttgart; a exposição *The Stairs. The Location, Genf*, em 1994 em Londres. Sobre a entrevista de Greenaway no *Film-Bulletin*, ver cap. 1.2.

Sobre a câmara das maravilhas segundo perspectivas atuais, ver H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlim: 1993; e V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Paris: 1993, pp. 90 ss.

A exposição de Gary Hill no Stedelijk Museum, Amsterdã e no Kunsthalle, Viena, 1993/94, com catálogo.

A exposição da Nationalgalerie em Berlim foi discutida exaustivamente no *Die Zeit* e no *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, no verão de 1994. Sobre as controvérsias anteriores na Nationalgalerie realizadas no início desse século a respeito da arte alemã, cf. entre outros meu ensaio: *Die Deutschen und ihre Kunst*, Munique: 1993. Sobre a história da Nationalgalerie, ver P. O. Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlim: s.d.

A controvérsia sobre os ícones em Moscou, assim como o debate sobre a construção de novos museus ao ar livre para monumentos

fora de uso no território ex-comunista, só foi noticiada até agora, que eu saiba, na imprensa escrita, sem que para isso já exista uma literatura especializada.

Sobre a exposição *Europa-Europa*, cf. as indicações do cap. I. Sobre a controvérsia em torno da política de exposição do Museum of Modern Art, ver D. Crimp, op. cit., pp. 200 ss. (“This is not a museum of art”) e A. C. Danto, op. cit.

O museu atual é desafiado não apenas pela duvidosa nova arte de museu, mas também por atividades que se contrapõem ou jogam com o conceito de original. Destacam-se aqui U. Eco e J. Baudrillard no catálogo da exposição *Museo dei Musei*, Florença: 1988, que consiste inteiramente em cópias.

PARTE II

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA ATUAL E PESQUISA HISTÓRICA DA ARTE

Sem bibliografia.

A HISTÓRIA DA ARTE NA ARTE ATUAL: DESPEDIDAS E ENCONTROS

H. Fischer, *L'Histoire de l'art est terminée*, Paris: 1978. Sobre o trabalho de Guttuso, cf. o catálogo *Guttuso: Das Gastmahl*, Frankfurt: Frankfurter Kunstverein, 1974, fig. 3 (“Unterhaltung mit den Malern”, 1973). Sobre Guttuso, ver o catálogo da exposição *Guttuso. Opere dal 1931 al 1981*, Veneza: Palazzo Grassi, 1982.

Sobre o desenho de R. Hamilton *Picasso's Meninas Study III*, de

1973 (76 x 56 cm, col. R. Donagh, Northend), cf. o catálogo da exposição *Nachbilder*, de G. Ahrens e K. Sello (Hannover: Kunstverein, 1979), fig. 205; e o catálogo das obras gráficas de R. Hamilton em Waddington Graphics e Ed. H. J. Mayer (1984). A. Malraux, *Das Haupt aus Obsidian*, Frankfurt: 1975. A série *Meninas* em M. Leiris, *Picasso e les Menines de Velasquez*, catálogo da exposição, Paris: 1959; J. Sabartés, *Picasso. Las Meninas y la vida*, Barcelona: 1969; e J. P. I Fabre, *El Secreto de las Meninas de Picasso*, Barcelona: 1982. Sobre Rauschenberg, cf. também cap. 1., a obra *Persimmon* no catálogo da exposição: R. Feinstein, *Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64*, Nova York: Whitney Museum, 1990, n. 56 e fig. 29. A entrevista, em B. Rose, *An Interview with R. Rauschenberg*, Nova York: 1987. O cartaz para o Metropolitan Museum também em D. Crimp, op. cit., pp. 60 ss. e no catálogo da exposição *Art about Art*, ver cap. 15. Sobre *History Portraits* de Cindy Sherman ver R. Krauss e N. Bryson, *Cindy Sherman 1975-1993*, Munique: 1993, pp. 173 ss.; A. C. Danto, *Cindy Sherman: History Portraits. Alte Meister und Postmoderne*, Munique: 1991; Christa Döttinger, *Cindy Sherman: History Portraits*, Munique: Magister Arbeit, 1993; e H. Belting, *Thomas Struth. Museum Photographs*, Munique: 1993, p. 15.

A HISTÓRIA DA ARTE COMO ESQUEMA NARRATIVO

Vidas, de Vasari, G. Milanesi (org.), Florença: 1906, segundo a edição de 1568, republicado em Florença: 1973, ed. alemã de L. Schorn e E. Foerster, Stuttgart: 1832; nova edição de J. Kliemann, Worms: 1983. Sobre Vasari, ver T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari, The Man and the Book*,

Princeton: 1971; e H. Belting, “Vasari und die Folgen”, em idem, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munique: 1983, parte 2.

Nova impressão de J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden: 1764), Darmstadt: 1972. Sobre Winckelmann, ver a biografia de W. Leppmann, Nova York: 1970 e o novo livro de A. Potts, ver cap. 1.2.

Sobre a história da disciplina, ver H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt: 1979. Sobre a Escola de Viena da história da arte, ver W. Hofmann, “Was bleibt von der ‘Wiener Schule?’”, em *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte*, v. II, 1986, pp. 273 ss. Cf. W. Kemp sobre A. Riegl e E. Lachnit sobre J. von Schlosser in H. Dilly (org.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlim: 1990, assim como sobre J. Schlosser os *Kritischen Berichte* iv, 1998 *passim*, e v. 1 do *Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Viena: 1983.

As conexões entre história da arte e exposição no antigo Louvre, em H. Belting, “L’Adieu d’Apollon” em E. Pommier (org.), *L’Histoire de l’art*, Paris: 1994. Cf. também P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlim: 1978; e P. Lelièvre, *Vivant Denon*, Paris: 1993, acrescido de bibliografia. Sobre os catálogos do Louvre, ver J. Lavallée, *Galerie du Musée Napoleon* (10 v. a partir de 1804) e *Le Musée français* v. 1 (1803) – 4 (1809): sobre isso a dissertação de mestrado orientada por mim de C. Weisser (1993), Munique. *Storia della pittura italiana* de L. Lanzi foi imediatamente difundida em várias línguas. *Kunstgeschichte* de J. D. Passavant apareceu em 1820 em Heidelberg e Speyer, a esse respeito cf. H. Belting, *Vasari und Folgen*, in op. cit.

VASARI E HEGEL: INÍCIO E FIM DA VELHA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

J. Schlobach, “Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewusstsein der französischen Frühaufklärung”, em *Theorie der Geschichte 2: Historische Prozesse*, Munique: 1978, pp.127 ss. Sobre J. J. Winckelmann, ver cap. II.2.

H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: 1970, pp. 153 ss [ed. bras.: *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994]. H. G. Hotho (org.): G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlim: 1835, reed. 1953 (edição citada na sequência), sobretudo I, p. 32 e II, pp. 231 ss. e 244 ss; ver também a edição das obras feita por E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt: 1969. Cf., entre outros, W. Koepsel, *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bonn: 1975; J. Simmen, *Kunst – Ideal oder Augenschein. Ein Versuch zu Hegels Ästhetik*, Berlim: 1980 e B. Wyss, *Die Trauer der Vollenendung*, 2, ed. cit., Munique: 1989. Ver também W. Lепенies, *Aufstieg und Fall der Intellektuellen in Europa*, Frankfurt: 1992, pp. 73 ss.

Sobre a contradição entre o desdobramento da verdade e a reprodução de um antigo cânone na arte, ver T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: 1970, pp. 309 ss. Sobre a primeira crítica de Hegel, cf. a visão idealista de Benedetto Croce, *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*, Heidelberg: 1909, p. 106. Cf. também G. Vanni, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart: 1990, pp. 57 ss.

O escrito de Quatremère reeditado por J. L. Déotte em *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Paris: 1989. Sobre Quatremère, ver E. Pommier, *Quatremère. Lettres à Miranda*, Paris: 1989, e idem, *L'Art de la liberté*, Paris: 1991.

CIÊNCIA DA ARTE E VANGUARDA

Sobre a história das ideias da vanguarda, ver D. D. Egbert, “The Idea of ‘Avant-garde’ in Art and Politics”, em *The American Historical Review* 73, 1967, pp. 339 ss; bem como a coletânea: H. E. Holthusen, *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, Munique: 1966; T. B. Hess e J. Ashbery, *Avant-garde Art*, Londres: 1967. Sobre a crítica e a crise do movimento, ver H. Rosenberg, *The Anxious Object*, Nova York: 1964, pp. 25 ss. (“Past and Possibility”) [ed. bras.: *Objeto ansioso*, São Paulo, Cosac Naify, 2004]; idem, *The De-definition of Art*, Nova York: 1972, pp. 212 ss. (“DMZ Vanguardism”); C. Finch, “On the Absence of an Avant-Garde”, em *Art Studies for an Editor. Twentyfive Essays in Memory of M. S. Fox*, Nova York: 1975, pp. 168 ss.; E. Beaucamp, *Das Dilemma der Avantgarde*, Frankfurt: 1976; T. W. Gaethgens, “Wo ist die Avantgarde?”, em *Kunstchronik* 30, 1977, pp. 472 ss.; S. N. Hadji-nicolaou, “L’Ideologie de l’avantgardisme”, em *Histoire e critique des arts*, jul. 1978; ver também o volume especial “Fine delle Avanguardie?” da revista *Ulisse*, 32.4, 1978; K. Honnef, “Abschiede von der Avantgarde”, em *Kunstforum* 40, 1980, pp. 86 ss.; por fim A. Bonito Oliva, *Tra Avanguardia e Transvanguardia*, Milão: 1981. Desde então publicado J. Clair, *Considération sur l’état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris: 1983; S. Gablik, *Has Modernism Failed?*, Londres: 1984; D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1945*, Chicago: 1987; A. Benjamin, *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, Londres: 1991.

A virada na discussão está assinalada nos livros de Soby e Rosenberg: J. T. Soby, *Modern Art and New Past*, Oklahoma: 1957, descreveu a

tradição em seu significado para a modernidade, ao passo que H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Londres: 1962 [ed. bras.: *A tradição do novo*, São Paulo: Perspectiva, 1974], atacou a autocompreensão da modernidade como uma nova tradição.

Sobre a discussão do estilo na ciência da arte, ver W. Hager e N. Knopp (orgs.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, Munique: 1977. Sobre o fascínio pelo estilo na primeira modernidade, cf. o sucesso da dissertação de W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munique: 1908. Cf. também: M. Schapiro, "Style", in H. Kroeber (org.), *Anthropology Today*, Chicago 1953, pp. 287 ss.; J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie*, Dresden: 1978; J. A. Schmoll Eisenwerth, *Epochengrenzen und Kontinuität*, Munique: 1985; F. Möbius und H. Scieurie (orgs.), *Stil und Epoche*, Dresden: 1989.

ANTIGOS E NOVOS MÉTODOS DA PESQUISA EM ARTE:

REGRAS DE UMA DISCIPLINA

Sobre Wölfflin, ver M. Lurz, *H. Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms: 1981 e os diversos ensaios de M. Warnke, por exemplo: "On H. Wölfflin" in *Representation* 27, 1989, pp. 172 ss. A observação de Adorno em *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: 1970, p. 336. – Sobre A. Riegl (*Spätromische Kunstindustrie*, Viena: 1901, e *Gesammelte Aufsätze*), ed. por K. Swoboda, Viena: 1929, ver W. Sauerländer, "A. Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte", in *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt: 1977, pp. 125 ss., bem como a dissertação de M. Olin, *A. Riegl and the Crisis of Representation*, Chicago: 1982.

H. Focillon, *La Vie des formes*, Paris: 1939, ed. alemã: *Das Leben der Formen*, Munique: 1954 [ed. bras.: *A vida das formas*, Rio de Janeiro: Zahar, 1983]. G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven: 1962, ed. alemã: *Die Form der Zeit*, ed. por G. Böhm, Frankfurt: 1982. S. Kracauer, *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt: 1971, pp. 162 ss. e Adorno, op. cit., pp. 310 ss.

Sobre Berenson, ver D. A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, Washington: 1979 (de onde tiramos nossa ilustração); B. Berenson, *Entwurf zu einem Selbstbildnis*, Frankfurt: 1953; M. Secrest, *Being B. Berenson. A Biography*, Londres: 1979.

Sobre a iconologia, ver E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, rep. em idem, *The History of Art as a Humanist Discipline*, Nova York: 1957, ed. alemã: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlim: 1964; E. Kaemmerling (org.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, vol. 1: *Ikonographie und Ikonologie*, Colônia: 1978; J. K. Eberlein, "Ikonologie", em H. Belting, entre outros, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlim: 1986, pp. 164 ss; A. Beyer (org.), *Dies Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlim: 1992.

Sobre o neoplatonismo, ver a controvérsia nos trabalhos a esse respeito de H. Bredekamps. Sobre a "história da arte como história das ideias", ver M. Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munique: 1924.

Sobre a hermenêutica filosófica: H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen: 1960; e idem, "Hermeneutik", em J. Ritter (org.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, v. 3, 1973, pp. 106 ss. Sobre a tradição da hermenêutica, ver W. Dilthey, "Die Einbildungskraft

des Dichters” (1887), em *Gesammelte Schriften*, v. 6, 1964, p. 105; assim como idem, *Die Entstehung der Hermeneutik*, ed. cit., v. 1.5, pp. 7 ss.; cf também J. Wach, *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorien des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: 1926; e P. Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus*, v. 1 e 2, Munique: 1973/74. Sobre a aplicação na história da arte, ver H. Sedlmayr, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* (1931), rep. em idem, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald: 1978, p. 107, agora com uma abrangente sinopse; e, com uma nova abordagem, O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt: 1984, 1988.

A psicologia da arte começa esperançosa com E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nova York: 1952; e R. Arnheim, *Kunst und Sehen*, Berlim: 1965. Uma tentativa atual em R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: 1993, com teses sobre a arte moderna. De E. H. Gombrich ver sobretudo: *Art and Illusion. A Study of Pictorial Representation*, Princeton: 1960; a maior parte dos outros trabalhos de Gombrich não trata do tema aqui esboçado.

A referência à realidade nas artes plásticas não é equivalente à do realismo corrente. Uma definição histórico-social de realidade em P. L. Berger e T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Nova York: 1967. A discussão sobre o realismo em R. Grimm e J. Heymand (orgs.), *Realismustheorie in Literatur, Malerei...*, Stuttgart: 1975. Uma sociologia da arte moderna, nas abordagens de A. Gehlen, *Zeitbilder*, Frankfurt: 1960; e P. Gay, *Art and Act*, Nova York: 1976. A situação no século XIX de uma perspectiva totalmente diferente, em B. Noack, *Nature and Culture*, Londres: 1980; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton:

1984 [ed. bras.: *A pintura da vida moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004]; M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: 1990.

Uma “história social da arte e da literatura”, em A. Hauser, que publicou seu esboço pela primeira vez em 1951 em língua inglesa; ed. alemã: Munique: 1990 [ed. bras.: *História social da arte e da literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 2000]. Cf. também F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Londres: 1947; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Oxford: 1962 [ed. bras.: *Mecenas e pintores*, São Paulo: Edusp, 1997]; E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni*, Turim: 1985; J. Held e N. Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, Colônia: 1993. – Sobre a história da recepção, ver os trabalhos de W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, Munique: 1983; e idem (org.), *Der Betrachter ist im Bild*, Colônia: 1985. Na Alemanha, o ensaio se tornou popular na ciência literária: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: 1970 [ed. bras.: *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994].

Sobre S. Sontag, cf. o seu livro *On Photography*, Nova York: 1973, p. 144 (nas pp. 153 ss., também algo sobre a *image world* das mídias) [ed. bras.: *Sobre fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004]. Sobre a teoria da fotografia, cf. os escritos de W. Kemp, R. Barthes e V. Flusser. De N. Bryson, cf. as obras: *Word and Image*, Harvard: 1981; e *Vision in Painting*, New Haven: 1983. De L. Marin: *Détruire la peinture*, Paris: 1977; e *L'Opacité de la peinture*, Paris: 1990. Sobre o livro de Minor, ver cap. I.

[Ed. bras. de *Die klassische Kunst*, de Wölfflin: *A arte clássica*, São Paulo: Martins Fontes, 1990]

HISTÓRIA DA ARTE OU OBRA DE ARTE?

Sobre a écfrase, ver o cap. I. Sobre Duchamp, ver o cap. I. Cf. sobre isso também J. F. Lyotard, *Die transformatoren Duchamp*, Stuttgart: 1987; e Y. Arman, *Joue et gagne*, Paris: 1985, com uma foto de capa sobre a qual se projeta a sombra de um *ready-made*.

Sobre F. Léger, ver C. Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven e Londres: 1976; e a *Hommage à Fernand Léger*, número especial de *xx^e Siècle*, Paris: 1971. Nossa foto foi publicada no anexo do catálogo da primeira Documenta, de 1955. Os textos de Léger em: *Fonctions de la peinture*, Paris: 1965, ed. em língua inglesa: E. F. Fry (org.), *Functions of Painting*, Nova York: 1973, com índice [ed. bras.: *Funções da pintura*, São Paulo: Nobel, 1989]. Sobre o autorretrato de Poussin, ver V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Paris: 1993, pp. 228 ss.; como também as contribuições de W. Kemp, V. I. Stoichita e M. Winner em M. Winner (org.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim: 1992, passim.

Sobre Wölfflin, ver cap. II, sobre o conceito de estilo, a literatura no cap. II.

A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (escrito durante a Segunda Guerra Mundial), Paris: 1947, como primeira parte da trilogia que, em 1951, foi publicada sob o título *Les Voix du silence* (na edição alemã infelizmente sem as ilustrações originais). G. Duthuit, *Le Musée inimaginable*, v. I e II, Paris: 1956.

Sobre os textos sinalizadores de C. de Tolnay, ainda não conhecidos e por isso não reunidos, cf., por exemplo, “Remarques sur la Joconde”, em *Revue des Arts* 2, 1952, pp. 18ss.; ou “Le Jugement dernier de Michel Ange”, em *Art Quarterly* 1940, pp. 125 ss. M. Foucault, *Les Mots et les*

choses, Paris: 1966, cap. I: “Les suivantes”, pp. 19 ss [ed. bras.: *As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 2002]. Infelizmente quase intraduzível em sua estrutura linguística, compreendido de maneira errada pela ciência da arte e por isso criticado de modo não objetivo.

P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, v. I, Frankfurt: 1975, republicado na trilogia completa, Frankfurt: 1988, pp. 332 ss. Sobre P. Weiss, ver G. Palmstierna-Weiss e J. Schutte, *Peter Weiss, Leben und Werk*, Frankfurt: 1991. J. Barnes, *Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln*, Zurique: 1990, passim.

Sobre o filme *Passion* (1982) de J. L. Godard, ver os textos do cineasta em A. Bergala (org.) “J. L. Godard par J. L.G.”, em *Cahiers du Cinéma*, 1985, pp. 484 ss.; J. L. Leutrat, *Des Traces qui nous ressemblent: Passion de J. L. Godard*, Paris: 1990; J. Paech, “Passion: oder die Einbildung des J. L. Godard”, *Kinematograph*, n. 6, Frankfurt: 1989.

O filme de J. Rivette, *La Belle noiseuse* (em alemão traduzido equivocadamente: *Die schöne Querulantin*), 1991, baseado na novela de Balzac *A obra-prima desconhecida*. Sobre Y. Klein, além de Krahrmer (cap. I.), ver o catálogo da retrospectiva no Centre Pompidou, Paris, 1983, textos nas pp.189 ss.; e “Quelques extraits de mon journal en 1957” no catálogo *Art et Création*, Paris: 1968, n. 1.

[Ed. bras. de *Der Untergang des Abendlandes*, de Spengler: *O declínio do Ocidente*, Rio de Janeiro: Zahar, 1964]

HISTÓRIA DAS MÍDIAS E HISTÓRIA DA ARTE

Para a literatura sobre a história social da arte e a indicação de Jauss, ver cap. II. O mesmo para Susan Sontag.

Sobre a discussão da imagem, há grande quantidade de novos títulos de diferentes disciplinas, os quais não posso reduzir a um denominador comum e que começam com a coletânea: W. J. T. Mitchell (org.), *The Language of Images*, Chicago: 1974; ou N. Goodman, *Languages of Art*, Indiana: 1968; até as publicações de V. Flusser sobre as imagens técnicas e o novo livro de C. Lévi-Strauss, *Regarder – écouter – lire*, Paris: 1993 [ed. bras.: *Olhar escutar ler*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001].

É difícil indicar títulos sobre teoria e história das mídias que já sejam representativos. Cf., em vez de diferentes títulos, a coletânea: K. Bark et al. (org.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: 1991; e N. Bolz, *Theorie der neuen Medien*, Munique: 1990.

As tentativas de uma história da imagem estão apenas no começo: cf. também H. Belting e C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, Munique: 1994, com uma abordagem histórica funcional; W. Busch (org.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, v. 1-2, Munique: 1987; assim como idem, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munique: 1983; ou J. Koerner, *The Moment of Selfportraiture in German Renaissance Art*, Chicago: 1993. De uma perspectiva francesa, cf. a coletânea interdisciplinar: *Destins de l'image, Nouvelle Revue de Psychoanalyse* n. 44: 1991. Sobre o *Theatrum Pictoricum* de D. Tenier (Antuérpia: 1660), ver Stoichita (e também o cap. II), cap. 6. Sobre a câmara de arte e das maravilhas, ver também H. Bredekamp (cap. 1.).

A “HISTÓRIA” DA ARTE MODERNA COMO INVENÇÃO

Sobre a primeira historiografia da arte da modernidade e também sobre H. Thode e J. Meier-Graefe, ver minha introdução em Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte* (bem como o cap. I.); sobre Sedlmayr, ver o cap. I. de G. Böhn, “Die Krise der Representation”, em L. Dittmann (org.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Wiesbaden: 1985, pp. 113 ss. Por fim, as contribuições em M. Wagner (org.), *Funkkolleg Moderne Kunst*, v. 1 e 2, Reinbek: 1992.

Os partidários do modernismo eram sobretudo W. Hausenstein (*Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: 1914), C. Einstein (por exemplo, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlim: 1927) ou H. Read (*The Anatomy of Art*, Londres: 1932; *Art and Society*, Londres: 1956; *The Philosophy of Modern Art*, Londres: 1964; *Icon and Idea*, Londres: 1955). Após a guerra tornou-se porta-voz na Alemanha W. Haftmann (*Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart*, Munique: 1960; *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munique: 1954), seguido por G. C. Argan (*L'arte moderna*, Florença: 1970 [ed. bras.: *Arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004]) e W. Hofmann (*Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, Viena: 1956; *Die Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart: 1966; *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Hamburgo: 1970).

Sobre a vanguarda e sua história da arte, ver cap. II.; sobre Rosenberg, cap. I. Sobre o debate do realismo nos anos 30, ver catálogo da exposição *Paris-Paris*, Paris: 1981. Sobre F. Léger, ver cap. II. Sobre o “abandono da pintura de cavalete”, ver N. Tarabukin, *Do cavalete à máquina* (em russo), Moscou: 1923; cf. também Hofmann, op. cit., 1970;

M. Pleynet, "Disparition du tableau", em *Art International* 1968; W. Drechsler e P. Weibel (orgs.), catálogo da exposição *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Viena: 1991.

MODERNIDADE E PRESENTE NA PÓS-HISTÓRIA

Sobre a disputa em torno da modernidade, por exemplo, M. Fried, "Art and Objecthood", em *Artforum*, 1967; e V. Burgin, em *Studio International*, out. 1969, trata-se aí também do conceito de obra e da concepção de arte. Sobre o *disinterest in doing it again*, com a concepção do fim da história da arte, ver D. Judd, "Specific Objects", em *Arts Yearbook* 8, 1965. Sobre a *performance*, ver cap. 1.

Sobre a situação "arte e vida", ver A. Kaprow, *Assemblage, Environment and Happening*, Nova York: 1968; W. Vostell, *Happening und Leben*, Colônia: 1970 e J. Schilling, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben*, Lucerna: 1978. H. Rosenberg, *The Anxious Object*, Nova York: 1964 [ed. bras.: *Objeto ansioso*, São Paulo: Cosac Naify, 2004]. Sobre J. Tinguely, ver, além disso, B. Klüver, "The Garden Party", em P. Hulten, *A Magic Stronger than Death: J. Tinguely*, Milão: 1987, pp. 74 ss., com numerosas ilustrações.

Sobre Achille Bonito Oliva e G. Celant, ver o cap. 1. C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris: 1955 [ed. bras.: *Tristes trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004]. G. Metken, *Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung*, Colônia: 1977.

Sobre a citação e a paráfrase, ver a exposição *D'après Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea*, Lugano: 1971; E. Weiss, "Kunst in Kunst – das Zitat in der Pop Art", em *Aachener Kunstblätter* 40,

1971; *Kunst und Künstler als Thema der Kunst. Dialoge-Kopie*, exposição, Dresden: 1970; *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, exposição, Münster: 1976; *Original und Fälschung*, exposição, Bonn: 1974; J. Lippmann e R. Marshall, *Art about Art*, exposição, Whitney Museum, Nova York; 1978, com contribuição de L. Steinberg; *Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Kunstverein, Hannover: 1979; *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, exposição Duisburg: 1978; H. Belting, "Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst", em *Art International* 25, 1982, pp. 72 ss. K. E. Maison, *Themes and Variations*, Londres: 1960, ed. alemã: *Bild und Abbild*, Colônia: 1961. – *Das Gemälde Gorellas abgebildet im Katalog "Nachbilder"*, op. cit., p. 192.

Sobre a "political correctness", ver cap. 1.; aí também sobre as exposições *New Spirit in Painting* e *Zeitgeist*. A exposição *Zeitlos* ocorreu em Berlim em 1989. Sobre R. Atkins, *Art Speak: a Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords 1848-1944* (sobre *body art*, ver p. 55), ver cap. 1. Sobre a exposição *Widerstand*, ver cap. 1. Cf. Z. Amischaï-Maisels, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford e Nova York: 1993; e o simpósio *Kunst und Natur – Natur und Ökologie* no Sprengel Museum, Hannover, 1993. Sobre as *Misch-Ausstellungen*, ver os projetos de J. Clair em Paris (*L'Âme au corps*, 1993) e na Biennale em Veneza (1995), sobre isso ver também cap. 1.

Sobre a arquitetura pós-moderna, ver H. Klotz, *Moderne und Post-moderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Frankfurt: 1984. Sobre a pós-história, cf. A. Gehlen, *Zeitbilder*, Frankfurt: 1960, 1986, e idem, "Ende der Geschichte?", em idem, *Einblicke*, Frankfurt: 1975, pp. 115 ss;

W. Lepeines, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt: 1969; H. Lefèvre, *La Fin de l'histoire Epilogomènes*, Paris: 1970; L. Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek: 1989; W. Lepeines, *Aufstieg und Fall der Intellektuellen in Europa*, Frankfurt: 1992, pp. 73 ss. Seja lembrada também a posição de artistas como D. Judd (ver acima) e H. Fischer (ver cap. 11.2)

[Ed. bras. de “Opera aberta”, de Umberto Eco: *Obra aberta*, São Paulo: Perspectiva, 2001]

“OS LIVROS DE PRÓSPERO”

Sobre os catálogos e livros de exposição de P. Greenaway, ver cap. 1. O roteiro de P. Greenaway, *Prospero's Books. A Film of Shakespeare's The Tempest*, Londres: 1991, com introdução (pp. 9 ss.), comentários à *paintbox* (pp. 28 ss.) e nossa ilustração na p. 119. Sobre imagem e moldura, cf. também a problemática semelhante da encenação da obra de arte na recomendável coletânea: C. Lawless, et al. (orgs.), *L'Œuvre et son accrochage, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, pp. 17-18, Paris: 1983. Sobre a *Tempestade* de Shakespeare, cf. a bela apresentação de St. Orgel, *The Tempest, The Oxford Shakespeare*, Oxford: 1987, com o texto comentado.

[Ed. bras. do conto “La busca de Averroes”, de Jorge Luis Borges, em *O Aleph*, São Paulo: Globo, 2001]

SOBRE O AUTOR

HANS BELTING, nascido em Adernach, Alemanha, em 1935, estudou história da arte, arqueologia e história nas Universidades de Mainz e Roma. Defendeu doutorado em história da arte (Mainz, 1959) e foi professor-visitante da Universidade de Harvard no Dumbarton Oaks Institute, em Washington, EUA, onde estudou com Ernst Kitzinger.

Foi professor de história da arte na Universidade de Hamburgo (1966), na de Heidelberg (1970-80) e na de Munique (1980-93), onde ocupou a cadeira de Heinrich Wölfflin e Hans Sedlmayr, professor-visitante na Universidade de Harvard (1984) e na cátedra de Meyer Schapiro na Universidade de Colúmbia, Nova York (1989-90).

Em 1993 deixou Munique para criar o programa de doutoramento “Ciência da arte e teoria das mídias” na recém-fundada Staatliche Hochschule für Gestaltung, em Karlsruhe, escola na qual se aposentou em 2002. Ao lado de obras em que discute a condição da arte na modernidade, publicou inúmeros estudos sobre arte medieval e da Europa setentrional.

1960–69

Die Basilica de SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus. Wiesbaden: Steiner, 1962.

Die Euphemia-Kirche am Hippodrom in Istanbul und ihre Fresken. Berlin: Mann, 1966

Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden: Steiner, 1968.

1970–79

Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft: Vorgelegt am 20. Juni 1970 von Walter Paatz. Heidelberg: Winter, 1970.

Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin: Mann, 1977.

The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul (com Cyril Mango e Doula Mouriki; org. Cyril Mango). Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

Patronage in the Thirteenth Century Constantinople: an Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy (com Hugo Buchthal). Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

Die Bibel des Niketas: ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild (com Guglielmo Cavallo). Wiesbaden: Reichert, 1979.

1980–89

Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Mann, 1981.

Das Ende der Kunstgeschichte? Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

Jan van Eyck als Erzähler: Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel (com Dagmar Eichberger). Worms: Werner, 1983.

Max Beckmann: die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne. Munique: Deutscher Kunstverlag, 1984.

Giovanni Bellini Pietà: Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei. Frankfurt: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1985.

1990–99

Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munique: Beck, 1991.

Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe. Munique: Beck, 1992.

Thomas Struth – Museum Photographs. Munique: Schirmer-Mosel, 1993.

Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren. Munique: Beck, 1993.

Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei (com Christiane Kruse). Munique: Hirmer, 1994.

Das Erbe der Bilder: Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt (com Lydia Haustein). Munique: Beck, 1998.

Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. Munique: Beck, 1998.

Identität im Zweifel: Ansichten der deutschen Kunst. Colônia: DuMont, 1999.

2000–06

Darstellung: Korrespondenz: Interventionen (org. com Jörg Huber). Viena; Nova York: Springer, 2000.

Menschenbild und Körperbild. Münster: Rhema, 2000.

Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. Munique: Fink, 2001.

The Invisible Masterpiece. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. Munique: Beck, 2001.

Hieronymus Bosch, Garten der Lüste. Munique: Prestel, 2002.

Jakob Broder, das große Triptychon: Katharsis, Gezeitengesang, Kairos. Freiburg; Breisgau: Modo, 2002.

Art History after Modernism. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2003.

Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen. Munique: Beck, 2005.

Hieronymus Bosch: garden of earthly delights. Munique: Prestel, 2005.

Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen. Berlim: Philo & Philo Fine Arts, 2005.

Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen. Munique: Beck, 2005.

Gesicht und Maske: Körperfragen als Bildfragen [a ser publicado].

NO BRASIL

“Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”, trad. Arthur Gomes Valle. *Arte & Ensaios* n. 9, dez. 2002, pp. 166-75.

“Sísifo ou Prometeu? Sobre arte e tecnologia hoje”, in: *XXVI Bienal de São Paulo – Representações nacionais*. São Paulo: Fundação Bienal, 2004, pp. 23-9.

SOBRE A OBRA DE HANS BELTING

MAMMI, Lorenzo. “Mortes recentes da arte”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 60, jul. 2001.

BAITELLO JR., Norval. “As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem”, in: KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

figs. **29**, **48** e fig. p. **7**, Peter Greenaway, Londres (com a generosa autorização do artista)

1 H. Roger Viollet, Paris

3 Kunststahle, Tübingen 26 Macmillan Publishers, Londres

9, **42** Réunion des musées nationaux, Paris

12 Stadtarchiv, Munique

13 Arquivo Documenta, Kassel

15 Museum of Modern Art, Nova York

16 Isolde Ohlbaum, Munique

24a, **24b** Institute of Contemporary Art, Filadélfia (foto Gary McKinnis)

27 Tate Gallery, Londres

28 Jannes Linders (in catálogo da exposição *Portrait, Still Life, Landscape*, Robert Wilson, Roterdã: 1993, p. 3)

30, **31** Deutsche Presseagentur, Hamburgo

32 Sonnabend Gallery, Nova York

34 Museo del Prado, Madri

36 Metropolitan Museum of Art, Nova York

- 37** Arquivo fotográfico de Leo Castelli, Nova York
39 Metro Pictures, Nova York (com a gentil autorização da artista e da galeria)
44 Paris Match (foto Jarnoux), Paris
46 Arquivo Tinguely, Küsnacht

As ilustrações abaixo foram tiradas de publicações:

- 2** Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: 1764 (página de rosto)
5 Robert Atkins, *Art Speak*, Nova York: 1990 (p. 64)
6, 43 catálogo da Documenta 1, Munique: 1955 (seção 4, figs. 3 e 6)
11 Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, Berlim: 1913 (capa)
17 catálogo da exposição *Wanderlieder*, Amsterdã: 1991 (p. 5)
18 Sandra J. Brant (org.), *Art in America*, jul. 1989, Nova York: 1989 (p. 90)
33 David Alan Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, Washington: 1979 (imagem da capa)
35 Gerhard Ahrens e Katrin Sello (orgs.), *Nachbilder*, Hannover: 1979 (p. 209)
38 catálogo da exposição de Guttuso, *Das Gastmahl*, Frankfurt: 1974 (fig 3)
45 André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris: 1952 (p. 62).

Todas as reproduções restantes pertencem ao arquivo do autor.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno**, Theodor W 43, 124, 244
Alloway, Lawrence 80, 136
Antin, David 149, 155
Atkins, Robert 56, 320, fig. 5
Baldessari, John 58, 303, fig. 32
Barloewen, Constantin von 120
Barnes, Julian 275
Barr Jr., Alfred H 116, fig. 8
Baudson, Michel 157
Baumeister, Willy 79
Beeren, Wim 112
Benjamin, Walter 31, 144, 146, 270, 272, 287, 289, 290
Benn, Gottfried 325
Berenson, Bernard 248, fig. 33
Beuys, Joseph 82, 97-98, 207, 317, fig. 16
Bilang, Karla 123
Blanchot, Maurice 170
Boccioni, Umberto fig. 10
Bode, Arnold 76
Borges, Jorge Luis 335
Boucher, Lucien 137
Bredenkamp, Horst 185
Breton, André 53-54
Bruch, Klaus vom 159
Bryson, Norman 262
Burckhardt, Jakob 249
Cage, John 127, 155
Calabrese, Omar 262
Cameron, James 151
Carrá, Carlo fig. 10
Cassirer, Ernst 250
Cassou, Jean 287

- Castelli, Leo fig. 37
 Celant, Germano 56-57, 313, fig. 6
 Cézanne, Paul 68-69, 209
 Chia, Sandro 312, fig. 7
 Cícero 216-17
 Clair, Jean 39
 Clarke, Arthur C 150
 Courbet, Gustave 209, 260
 Crane, Diana 239
 Crimp, Douglas 176-77, 197
- D**anto, Arthur C 17, 45-46, 175, 197, 212, 262
 Degas, Edgar 68
 Dilthey, Wilhelm 254
 Disney, Walt 151
 Drouin, Galeria 132
 Dubuffet, Jean 80, 131-33
 Duchamp, Marcel 54, 155, 189, 198, 208-09, 267, 291, 329, fig. 4
 Dürer, Albrecht 209
 Duthuit, Georges 272
- E**co, Umberto 262, 311, 332
 Egbert, Donald Drew 236
- Einstein, Carl 292
 Enzensberger, Hans Magnus 120
- F**eigen, Galeria 132
 Fischer, Hervé 205-07, 215, 324
 Focillon, Henri 246
 Fonticoli, Paola 311
 Fortuny, Mariano 183, 337, fig. 29
 Foucault, Michel 274-75
- G**adamer, Hans-Georg 253
 Gauguin, Paul 68
 Geertz, Clifford 123
 Gehlen, Arnold 324-25
 Géricault, Théodore 275
 Germer, Stefan 262
 Gielgud, John 334
 Gilbert e George 109
 Glozer, Laszlo 82
 Godard, Jean-Luc 275, fig. 40
 Gohr, Siegfried 177
 Gombrich, Ernst 256
 Gopnik, Adam 139
 Gorella, Arwed D 317
 Gottlieb, Adolph 85, fig. 14
 Graw, Isabelle 262
- Greenaway, Peter 20-21, 29, 47-48, 146, 183-84, 331-37, figs. 29, 48
 Greenberg, Clement 87, 140, 197
 Grigorescu, Jon 113, fig. 17
 Groys, Boris 104, 118
 Guston, Philip 318
 Guttuso, Renato 208-09, fig. 38
- H**aftmann, Werner 76, 79, 293
 Hamilton, Richard 80, 82, 135-36, 209-10, fig. 26
 Hausmann, Raoul 70, fig. 9
 Heartney, Eleonor 127
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 45, 201, 227-33, 307, 325
 Heidegger, Martin 43, 170
 Helms, Jesse 93
 Henrich, Dieter 43-44
 Herding, Klaus 271
 Hildebrand, Adolf 249
 Hill, Gary 29, 158-59, 160, 166-72, 186, figs. 23 a-d
 Hofmann, Werner 293
 Holt, Nancy 158
- Hughes, Robert 93
 Hulten, Pontus 321
- I**ser, Wolfgang 43-44
- J**anis, Sidney 87, 90, 303, fig. 15
 Janson, Horst 237
 Jauss, Hans Robert 226, 280
 Judd, Donald 307
- K**abakov, Iliá
 Kaprow, Allan 308
 Kitaj, Ronald B. 129-30
 Klee, Paul 143
 Klein, Calvin 138
 Klein, Yves 89, 276-78, fig. 47
 Klotz, Heinrich 87
 Komar, Vitali 109
 König, Kasper 82
 Korot, Beryl 149
 Kosuth, Joseph 54-57
 Kracauer, Siegfried 247
 Krauss, Rosalind 158-59, 165
 Kubler, Geroges 246
 Kuspit, Donald 91

- Lafontaine**, Marie-Jo 159
Lanzi, Luigi 219-20
Lavallée, Joseph 232
Léger, Fernand 268-70, 301, 321,
 fig. 43
Lehmbruck, Wilhelm 77
Leonardo da Vinci 274
Lepénies, Wolf 324
Lévi-Strauss, Claude 315, 324
Long, Richard 125-26, fig. 18
Lucas, George 151
Ludwig, Peter 104
- Mahler**, Gustav 69
Maison, Karl Eric 316
Maliévitch, Kasimir 71
Malraux, André 122, 198, 209, 271-
 73, figs. 44, 45
Manet, Édouard 68, 209
Mann, Thomas 69
Mapplethorpe, Robert 92
Marin, Louis 262
Marinetti, Filippo 53, 66, fig. 10
Mattheuer, Wolfgang 191
Meier-Graefe, Julius 63, 67-79,
 292, fig. 11
Melamid, Aleksandr 109
- Metken**, Günter 315
Michelangelo Buonarroti 274
Minor, Vernon Hyde 263
Mondrian, Piet 87, 303, fig. 15
Müller, Heiner 113-14
- Naifeh**, Steven 87
Newman, Barnett 84, 86
Niethammer, Lutz 325
- Oldenburg**, Claes 175
Oliva, Achille Bonito 57, 311-13, fig. 7
Ortega y Gasset, José, 79
- Paik**, Nam June 127-28, 154, 57,
 331, figs. 19-22
Panofsky, Erwin 250, 274
Paolozzi, Eduardo 133-34, fig. 27
Passavant, Johann David 221
Pater, Walter 50
Picabia, Francis 133
Picasso, Pablo 62-63, 87, 208-11,
 274, 315, fig. 35
Poirier, Anne e Patrick fig. 41
Polke, Sigmar 142
Pollock, Jackson 87
Polo, Marco 128
- Potts**, Alex 49-50
Poussin, Nicolas 269-70, 301, fig. 42
Preiss, Achim 179
Preziosi, Donald 48-49
- Quincy**, Quatremère de 19, 232
- Raddatz**, Frank M. 113
Raeithel, Gert 95
Rafael (Raffaello Sanzio) 208
Raphael, Max 62-63
Rauschenberg, Robert 144-45,
 210-12, figs. 36-37
Ray, Man 259
Read, Herbert 134, 293
Reinhardt, Ad 175
Rembrandt van Rijn 209, 275,
 fig. 40
Restany, Pierre 89-90
Richter, Gerhard 142
Riegl, Alois 61, 252
Rivette, Jacques 275
Rodin, Auguste 183, fig. 28
Rosenberg, Harold 239, 287, 295,
 309-10
Rubens, Peter Paul 211
- Rubin**, William 123
Rublev, Andrei fig. 30
Russolo, Luigi fig. 10
- Saint-Simon**, Claude Henry de 236
Sartre, Jean-Paul 43
Schapiro, Meyer 90
Schneider, Ira 149
Sedlmayr, Hans 31, 79, 254, 292
Segal, George 87, 90, 303, fig. 15
Serra, Richard 158
Severini, Gino fig. 10
Shakespeare, William 331-337
Sherman, Cindy 212, fig. 39
Singer, Florence Joseph fig. 36
Siskind, Aaron fig. 14
Sitte, Willi 191
Smith, Gregory White 87
Smith, Valerie 185
Sontag, Susan 259, 282
Spengler, Oswald 273
Spielberg, Steven 151
Stein, Gertrude 211
Steinberg, Leo 316
Stella, Frank 110
Szeemann, Harald 319

Tarabukin, Nikolai 301
Teniers Jr., David 287
Thode, Henry 292
Tinguely, Jean 309, fig. 46
Tolnay, Charles de 274
Tommaso, Filippo fig. 10
Tzara, Tristan 133

Van Gogh, Vincent 68
Varnedoe, Kirk 139
Vansina, Jan 124
Vasari, Giorgio 215, 221, 224-25
Vattimo, Gianni 231
Velázquez, Diego 209-11, 274,
fig. 34
Vialou, Denis 124
Vigorelli, Giancarlo 316
Viola, Bill
Virilio, Paul 158, 160, 163-64, 166,
fig. 24a-b

Warhol, Andy 97-98, fig. 16
Weibel, Peter 301
Weisbach, Werner 63
Weiss, Peter 275
Wilde, Edy de 321

Wilson, Robert 182-83, fig. 28
Winckelmann, Johann Joachim
49-50, 216-17, 220-21, 225-26,
232, fig. 2
Wölfflin, Heinrich 61-62, 244,
248-49, 255-56, 271
Wyss, Beat 71

Zanussi, Krzysztof 114
Zundel, Georg fig. 26

© Cosac Naify, 2003

EDIÇÃO Sônia Salzstein
ASSISTENTE EDITORIAL Ana Paula Martini
REVISÃO Débora Donadel
PROJETO GRÁFICO Cosac Naify
PRODUÇÃO GRÁFICA Aline Valli

1ª edição Cosac Naify Portátil, 2012

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Belting, Hans [1935-]

O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois:

Hans Belting

Título original: *Das Ende der Kunstgeschichte:*

eine Revision nach zehn Jahren

Tradução: Rodnei Nascimento

1ª edição Cosac Naify Portátil

São Paulo: Cosac Naify, 2012

448 pp.

ISBN 978-85-405-0219-2

1. Arte – Historiografia 2. Crítica de arte – Historiografia

I. Título.

12-05986

CDD 709.045

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Historiografia 709.045

COSAC NAIFY

rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

[55 11] 3218 1444

cosacnaify.com.br

atendimento ao professor [55 11] 3218 1473

COSACNAIFY PORTÁTIL

- 1** *Lero-lero*, Cacasó
- 2** *Khadji-Murát*, Liev Tolstói
- 3** *A sociedade contra o Estado*, Pierre Clastres
- 4** *O amante*, Marguerite Duras
- 5** *O africano*, J. M. G. Le Clézio
- 6** *Como funciona a ficção*, James Wood
- 7** *Degas dança desenho*, Paul Valéry
- 8** *Leão-de-chácara*, João Antônio
- 9** *O fim da história da arte*, Hans Belting
- 10** *Antropologia estrutural*, Claude Lévi-Strauss
- 11** *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger
- 12** *A prosa do mundo*, Maurice Merleau-Ponty

FONTES Akzidenz-Grotesk Pro e More Pro
PAPEL Munken Pure Rough 100 g/m²
IMPRESSÃO Geográfica
TIRAGEM 3000