USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora Suely Vilela
Vice-reitor Hélio Nogueira da Cruz

edusp EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Plínio Martins Filho

COMISSÃO EDITORIAL
Presidente José Mindlin
Vice-presidente Laura de Mello e Souza
Brasílio João Sallum Júnior
Carlos Alberto Barbosa Dantas
Carlos Augusto Monteiro
Franco Maria Lajolo
Guilherme Leite da Silva Dias
Plínio Martins Filho

Diretora Editorial Silvana Biral
Diretora Comercial Ivete Silva
Editores-assistentes Marilena Vizentin
Carla Fernanda Fontana
Marcos Bernardini

ARTHUR C. DANTO

APÓS O FIM DA ARTE

A ARTE CONTEMPORÂNEA E OS LIMITES DA HISTÓRIA

edusp

ODYSSEUS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Danto, Arthur C.
Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História / Arthur C. Danto: trad. Saulo Krieger.
São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Título original: After the end of art: contemporary art and the pale of history.

1. Arte – Historiografia 2. Crítica de arte – Filosofia 3. Pós-modernismo I. Título. II. Título: a arte contemporânea e os limites da história.

03-4344 CDD-701.18

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte: Crítica: História 701.18
2. Crítica de arte: História 701.18

© Arthur C. Danto

Todos os direitos desta edição reservados a:
© Odysseus Editora Ltda.

Editor responsável: Stylianos Tsirakis
Tradução: Saulo Krieger
Preparação de texto: Martha Rosemberg
Revisão técnica 1: Virgínia H. A. Aita
Revisão técnica 2: Marco Aurélio Werle
Revisão final: Daniel Seraphim
Projeto gráfico e capa: Odysseus Editora e Duppla Design
Diagramação: Suzana Moraes Barros

Edição: 1 – Ano: 2006

ISBN: 85-314-0932-2 (Edusp)
ISBN: 85-88023-42-3 (Odysseus Editora)

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 376
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: tel. (0xx11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (0xx11) 3091-2911 – Fax (0xx11) 3091-4151
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Odysseus Editora
Rua dos Macunis, 495 CEP 05444-001 São Paulo – SP – Brasil
Tel./fax: (11) 3816 0835
www.odysseus.com.br – e-mail: editora@odysseus.com.br

Para Robert Mangold *e* Sylvia Plimack Mangold

e para Barbara Westman

STILL DE *UM CORPO QUE CAI*, DE ALFRED HITCHCOCK (1958), MODIFICADO POR DAVID REED, QUE INSERIU UMA DE SUAS PINTURAS, A #328 (1990)

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES XI

PREFÁCIO DO AUTOR XIII

AGRADECIMENTOS XIX

CAPÍTULO UM 3
INTRODUÇÃO: MODERNO, PÓS-MODERNO E CONTEMPORÂNEO

CAPÍTULO DOIS 23
TRÊS DÉCADAS APÓS O FIM DA ARTE

CAPÍTULO TRÊS 45
NARRATIVAS MESTRAS E PRINCÍPIOS CRÍTICOS

CAPÍTULO QUATRO 67
O MODERNISMO E A CRÍTICA DA ARTE PURA: A VISÃO HISTÓRICA DE CLEMENT GREENBREG

CAPÍTULO CINCO 89
DA ESTÉTICA À CRÍTICA DE ARTE

CAPÍTULO SEIS 111
A PINTURA E O LIMITE DA HISTÓRIA: O DESAPARECIMENTO DO PURO

CAPÍTULO SETE 129
POP ART E FUTUROS PASSADOS

CAPÍTULO OITO 149
PINTURA, POLÍTICA E ARTE PÓS-HISTÓRICA

CAPÍTULO NOVE 169
O MUSEU HISTÓRICO DA ARTE MONOCROMÁTICA

CAPÍTULO DEZ 195
MUSEUS E MILHÕES DE SEDENTOS

CAPÍTULO ONZE 213
MODALIDADES DA HISTÓRIA: POSSIBILIDADE E COMÉDIA

ÍNDICE REMISSIVO 245

POSFÁCIO À EDIÇÃO BRASILERA 271
VIRGINIA H. A. AITA

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

VIII *STILL* DE *UM CORPO QUE CAI,* DE ALFRED HITCHCOCK (1958), MODIFICADO POR DAVID REED, QUE INSERIU UMA DE SUAS PINTURAS, A #328 (1990)

2 *NOT ANDY WARHOL (BRILLO BOX)* (1995), POR MIKE BIDLO

22 *BLACK PAINTING* (1962), POR AD REINHARDT

31 INSTALAÇÃO DE FOTOGRAFIA, 1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DADÁ, BERLIM, 1921

44 *DANIEL-HENRY KAHNWEILER* (1910) POR PABLO PICASSO

66 JACKSON POLLOCK EM FOTO DE MARTHA HOLMES, 1949

88 *BOX WITH THE SOUND OF ITS OWN MAKING* [CAIXA COM O SOM DE SUA PRÓPRIA FEITURA] (1961) POR ROBERT MORRIS

110 A BIBLIOTECA DO ARTISTA ARMAN, EM FOTO DE JERRY L. THOMPSON

128 *O BEIJO,* POR ROY LICHTENSTEIN, TAL COMO APARECEU NO *ART NEWS,* MARÇO DE 1962

148 *HOMO DUPLEX* (1993) POR SEAN SCULLY

165 *UNTITLED FILM STILL* (1978), DE CINDY SHERMAN

168 *THE MONOCHROME SHOW* (1995)POR BARBARA WESTMAN

184 MALEVICH EM LEITO MORTUÁRIO

194 *THE SCOTTISH SYMPHONY* [A SINFONIA ESCOCESA]: *CELTIC KINLOCH RANNOCK* (1980) POR JOSEPH BEUYS

212 CAPA DA *THE NATION* DE 14 DE MARÇO DE 1994

230 *THE KIDNAPPING OF MODERN ART BY THE NEW YORKERS* (1985) [O RAPTO DA ARTE MODERNA PELOS NOVAIORQUINOS], POR RUSSELL CONNOR

238 *AMERICA'S MOST WANTED* [A MAIS DESEJADA DA AMÉRICA] (1994) POR VITALY KOMAR E ALEXANDER MELAMID

242 *PROFESSOR ARTHUR DANTO MOSTRANDO O AUGE DA FILOSOFIA DO FINAL DO SÉCULO XX A SEU COLEGA, DR. HEGEL* POR ANTHONY HADEN-GUEST

270 *PEQUENO APOLLINAIRE X* (2004), DE OSMAR PINHEIRO

PREFÁCIO DO AUTOR

A IMAGEM QUE ESCOLHI COMO FRONTISPÍCIO deste livro é o *still* de um *clip* modificado de um filme famoso e familiar, *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, de 1958. A alteração foi feita pelo pintor David Reed, que inseriu uma de suas pinturas – a #328, de 1990 – na tomada de um quarto de hotel, em lugar de algum quadro medíocre que Hitchcock possa ter colocado acima da cama para conferir autenticidade ao cenário, se é que havia algo acima da cama: quem se lembra desses detalhes? O instantâneo é de 1995.

Reed transformou o *clip* numa tomada contínua, reproduzida repetidas vezes num aparelho de TV, tão indefinido quanto qualquer dos itens da mobília do quarto de hotel em São Francisco ocupado por Judy, a principal personagem feminina de *Um corpo que cai*, protagonizada por Kim Novak. Em 1958 provavelmente não era comum hotéis baratos terem quartos com aparelho de TV, mas é claro que hoje esses aparelhos, como as camas, constituem a mobília mínima dos quartos de hotel. O aparelho de TV, mostrando o *clip* modificado por Reed, foi colocado pelo artista junto a uma cama, que era tão indefinida quanto a do filme, mas uma cópia exata dela, e fabricada para a ocasião pelo próprio Reed. Com um item a mais, compunham uma instalação na exposição retrospectiva de Reed no Kölnischer Kunstverein – um espaço para exposições de arte em Colônia. O item a mais era a própria pintura #328, pendurada sobre a cama numa parede provisória. A pintura explora dois modos de ser – apresenta o que os filósofos medievais distinguiam como realidade *formal* e realidade *objetiva*, existindo, pode-se dizer, uma como imagem e outra como realidade. Ela ocupa o espaço do espectador e o espaço fictício de uma personagem num filme.

O *clip* modificado representa duas das obsessões de David Reed. De tão obcecado por *Um corpo que cai*, certa vez ele fez uma peregrinação por todos os lugares que apareciam no filme de Hitchcock e que ainda existiam em São Francisco e, em 1992, ele montou uma predecessora dessa instalação de Colônia no San Francisco Art Institute, com cama, uma pintura (a #251) e uma tela de vídeo colocada sobre um manequim de aço – uma peça bastante profissional do equipamento, olhando pela janela do hotel – que mostra a cena do filme de Hitchcock na qual Judy, no quarto, revela ao amante sua identidade como "Madeleine". Na instalação de 1992, o filme está inalterado: a idéia ainda não havia lhe ocorrido.

A outra obsessão está relacionada à idéia do que ele chama de "pinturas de quartos". A expressão foi utilizada por seu mentor, Nicholas Wilder, relacionando-as com as pinturas de John McLaughlin. Os compradores desses quadros inicialmente os mantinham expostos nos locais mais públicos da casa, mas com o tempo, disse Wilder, "eles levavam a pintura para o seu quarto, a fim de poder conviver com ela mais intimamente". Reed respondeu a isso como a uma revelação: "Minha ambição na vida era ser um pintor de quartos". O vídeo modificado faz pressupor um convívio íntimo entre Judy e a #328, e, colocando a #328 no espaço do espectador com uma cama (numa instalação na Max Protetch Gallery em Nova York, uma réplica do roupão de Scotty descuidadamente jogado sobre a cama), Reed direciona o espectador a se relacionar com a #328, se ele ou ela a tivesse adquirido, ou qualquer outra pintura de Reed.

Reed tem ainda outra obsessão digna de ser mencionada, qual seja, as pinturas maneirista e barroca, e um de seus trabalhos recentes é um conjunto de estudos, realizados segundo uma pintura para um retábulo perdido, por Domenico Feti, para a Walters Gallery of Art de Baltimore, Maryland, numa mostra intitulada *Going for Baroque* [Rumo ao Barroco]. Um retábulo inclui um conjunto de pinturas em uma estrutura complexa, comumente com outras pinturas, cuja finalidade é definir o que poderíamos chamar de relação do usuário (e não do espectador) com a pintura. A prática comum, é claro, é orar a quem quer que esteja retratado na pintura. Há uma analogia entre a instalação que Reed planejou e a complexa peça de mobília formada pelo retábulo, em que, ademais, ela define qual deve ser a relação da pessoa com a pintura. Deve-se conviver com ela, intimamente, como sugere a sua colocação no quarto.

A moldura de um quadro, a arquitetura do retábulo, a instalação em que uma pintura é inserida como uma jóia têm uma lógica comum, à qual eu, como filósofo, sou bastante sensível: elas definem atitudes pictóricas a serem assumidas diante de uma pintura, que por si só não bastam para essas finalidades. Um prefácio não é bem o local para exercitar essa lógica e, em todo o caso, o meu objetivo pode ser mais facilmente atingido se formos diretamente ao que parece ser o uso, por Reed, do dispositivo de tomada contínua cinematográfica, do mecanismo de dublagem pictórica e do monitor – sem falar na cama, no roupão e mesmo na pintura vista como parte da instalação do quarto – que exemplifica a prática artística contemporânea. É a prática que os pintores não hesitam em usar para situar seus trabalhos por meio de dispositivos pertencentes a mídias completamente diferentes – escultura, vídeo, filme, instalação e assemelhados. O grau de avidez de pintores como Reed por esse tipo de recurso evidencia o distanciamento dos pintores contemporâneos da ortodoxia estética do modernismo, que insistia na pureza do meio como definidora de sua agenda. A indiferença de Reed para com os imperativos modernistas sublinha o que será discutido em um dos capítulos deste livro, como o "desaparecimento do puro". A arte contemporânea pode ser pensada como impura ou não-pura, mas somente em relação com a memória do modernismo em sua virulência como ideal artístico. E é particularmente notável o fato de ser David Reed aquele que tomo como exemplo do momento contemporâneo nas artes visuais – pois se há atualmente um pintor cujo trabalho parece exemplificar as virtudes mais elevadas da pintura pura, esse pintor é Reed. Na capa do livro fiz imprimir a pintura que seria vista por quem estivesse dentro de sua instalação – a #328 de Reed – e ali estivesse para ver, fora do vídeo e na parede, ao vivo e em cores, a pintura vista sem muita nitidez no espaço cênico, por detrás da bela Judy no momento em que revela ter sido ela própria quem fez o herói acreditar que ela fosse outra pessoa.

Este livro originou-se nas Conferências Mellon sobre as Belas-Artes de 1995, que ministrei naquele ano na National Gallery of Art em Washington com o título inadequado de *A arte contemporânea e o limite da história*, que agora aparece como o subtítulo deste livro. A primeira parte do título deixava claro que minhas conferências relacionavam-se com a arte contemporânea – ela própria um tópico incomum para as Conferências Mellon – mas tratado de forma a distinguir drasticamente a arte contemporânea da moderna. É preciso imaginação especial para ver a instalação de Reed como tendo prece-

dente na história da pintura, mas é preciso mais do que imaginação para ver como essa obra pode ser abordada esteticamente. A estética da pureza não se aplicará certamente, e dizer o que ali se aplicará requer que se ponha a nu bastante da anatomia comparativa entre obras de arte modernas e contemporâneas para se ver como, por exemplo, o trabalho de Reed difere, quaisquer que sejam as semelhanças externas, de uma pintura expressionista abstrata que faça uso de pinceladas gestualmente amplas, sendo as de Reed, indubitavelmente, descendentes refinadas e sofisticadas delas.

Quanto à segunda parte do título das conferências, que está ligada a uma tese curiosa em que venho insistindo há anos, relacionada ao fim da arte – um meio algo dramático de declarar que as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, e após a arte modernista, não só chegaram a um fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite ser representada por narrativas mestras de modo algum. Aquelas narrativas mestras inevitavelmente excluíam certas tradições e práticas artísticas como "além dos limites da história" – uma frase de Hegel à qual recorri mais de uma vez. É uma das muitas coisas que caracterizam o momento contemporâneo da arte – ou o que denomino o "momento pós-histórico" – que não há mais limites da história. Nada se encontra interditado, do modo como Clement Greenberg supôs que a arte surrealista deixara de fazer parte do modernismo como ele o compreendia. O nosso é um momento, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância. Nada está excluído.

A arte contemporânea, em sua evolução, dificilmente poderia ter sido imaginada quando as primeiras Conferências Mellon foram ministradas em 1951 – a minha foi a 44ª da série. O *still* modificado do filme de Reed ilustra uma certa impossibilidade histórica que de alguma forma me obcecou como filósofo. O seu quadro de 1989 não poderia ter lugar nos quartos de 1958 pela razão óbvia de que ele não existiria ainda por 38 anos (Reed tinha doze anos quando *Um corpo que cai* foi realizado). Mas, mais importante do que essa impossibilidade temporal exposta são as impossibilidades históricas: não haveria lugar no mundo da arte para seus quadros em 1957, e certamente nenhum para suas instalações. A arte futura inimaginável é um dos limites que nos mantém encerrados em nossos próprios períodos. E é claro que teria havido espaço reduzido para imaginar, quando as primeiras conferências Mellon foram apresentadas em 1951, que a arte evoluiria de tal forma que a 44ª versão desse encontro seria dedicada à arte sugerida pelo *still* modificado. É claro que meu objetivo não é abordar essa arte com espírito de *connoisseur*, nem em termos das preocupações do historiador de arte, quais sejam, a iconografia e as influências. Meus interesses são especulativos e filosóficos, mas também práticos, pois uma parte importante de minha vida profissional é dedicada à crítica da arte. Não vejo a hora de identificar os princípios críticos existentes quando não há narrativas, e, em um sentido qualificado, tudo pode acontecer. Este livro é dedicado à filosofia da história da arte, à estrutura das narrativas, ao fim da arte e aos princípios da crítica de arte. Ele assume perguntar como a arte de David Reed se torna historicamente possível e como essa arte pode ser pensada criticamente. Ao longo do percurso, meu texto revelará preocupação com o fim do modernismo, tentará acalmar as sensibilidades que finalmente haviam se ajustado aos ultrajes que o modernismo impôs às posturas estéticas tradicionais e mostrar um pouco do que significa ter prazer na realidade pós-histórica. Há certo consolo em saber para onde tem se conduzido como fato histórico. Glorificar a arte de períodos anteriores, por gloriosa que ela possa ter sido, é o mesmo que desejar uma ilusão como sendo a natureza filosófica da arte. O mundo da arte contemporânea é o preço que pagamos pelo iluminismo filosófico, mas essa, é claro, é somente uma das contribuições à filosofia que compõem a sua dívida para com a arte.

Cidade de Nova York, 1996

AGRADECIMENTOS

EU NÃO TINHA NENHUMA INTENÇÃO ESPECIAL de escrever outro livro, filosófico ou não, sobre arte, até receber uma carta muito bem redigida de próprio punho por Henry Milton, diretor do Centro de Estudos Avançados em Artes Visuais, convidando-me a ministrar a 44ª Conferência Andrew W. Mellon sobre as Belas-Artes na National Gallery. Desde a publicação de meu principal livro sobre o assunto já havia tido excelentes oportunidades de externar minhas opiniões sobre questões relacionadas à estética filosófica – refiro-me ao *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum], de 1981. E desde que me tornei crítico de arte do *The Nation*, em 1984, venho podendo expressar o que tenho a dizer sobre muitos dos principais acontecimentos e mudanças no próprio mundo da arte. O *The Transfiguration of the Commonplace* foi realmente sucedido por dois volumes de artigos filosóficos sobre a arte, bem como os ensaios críticos foram reunidos também em coletânea. No entanto, eu sabia que essa oportunidade não se poderia perder, sem mencionar a honra de ter sido escolhido para participar de tão prestigioso ciclo de conferências. Na verdade eu tinha um tema que merecia tratamento prolongado em um ciclo de palestras, a saber, uma filosofia da história da arte que classifiquei sob o *slogan* "o fim da arte". Ao longo de dez anos de reflexão eu havia chegado a uma concepção bastante diferente do fim da arte da que me ocorreu quando refleti sobre a questão pela primeira vez.

Passei a compreender a indubitavelmente incendiária expressão "fim da arte" como significando o fim das narrativas mestras da arte – não só da tradicional narrativa de representação da aparência visual, que Ernst Gombrich desenvolveu como tema de suas Conferências Mellon, nem da narrativa posterior do modernismo, que praticamente tinha vivido o seu fim, mas integral-

mente o fim das narrativas mestras. A estrutura objetiva do mundo da arte revelou-se, historicamente, como sendo definida agora por um pluralismo radical, e senti a urgência de que isso fosse compreendido, pois significava que era necessária uma revisão radical no modo pelo qual a sociedade em geral pensava a arte e lidava com ela institucionalmente. Aliado a essa urgência estava o fato subjetivo de que, ao lidar com ela, eu seria capaz de ligar o meu próprio pensamento filosófico de maneira sistemática, reunindo a filosofia da história com a qual ela havia se iniciado e a filosofia da arte na qual havia mais ou menos culminado. Não obstante todos esses benefícios, estou razoavelmente seguro de que não me responsabilizaria por escrever este livro sem a completamente inesperada oportunidade aberta pelo convite de Hank Millon, que foi como uma resposta a uma prece não-murmurada. Estou endividado de modo incomum com a generosidade do CASVA – que é como seus membros chamam o seu grande centro – em primeira instância, por contratar um filósofo, e em segunda por ver alguém cujos interesses artísticos imediatos em muito distam de seu enfoque acadêmico mais habitual – para ministrar seu valorizado ciclo de palestras.

As palestras deveriam ser apresentadas em seis domingos sucessivos da primavera de 1995, a não ser que eu tivesse energia suficiente para produzir uma sétima ou uma oitava, o que na verdade nem eu nem meus predecessores conseguiram fazer. Antes e depois desse período houve oportunidade para outras conferências; contudo, aproveitei-me delas para ao final produzir um livro consistindo no equivalente a cerca de 11 conferências, no total, permitindo que os impulsos da temática da Mellon se expandissem e evoluíssem para uma trajetória única de pensamento sobre arte, narrativa, crítica e o mundo contemporâneo. As Conferências Mellon são aqui representadas pelos capítulos 2, 3, 4, 5, 8 e 9. Mas os capítulos 2 e 4 desenvolveram-se a partir de conferências anteriores ministradas sob auspícios muito especiais, merecedores de agradecimento aqui. Em linhas gerais, o capítulo 2 foi apresentado como a Conferência de Werner Heisenberg para a Academia Bávara das Artes e Ciências, sob o patrocínio da Fundação Siemens de Munique. Devo muito ao Dr. Heinrich Meyer por ter organizado evento tão estimulante, valorizado pela participação de meu amigo, o grande estudioso de filosofia, Dieter Henrich, com quem travei o mais memorável diálogo público durante as discussões que se seguiram. O capítulo 4 foi escrito como parte dos anais de um colóquio voltado à obra de Clement Greenberg, apresentado no Centre

George Pompidou, em Paris, com a organização de Daniel Soutif. Por fim, antes da realização do colóquio, tive a oportunidade de conhecer Greenberg pessoalmente, e fiquei bastante impressionado com a sua originalidade como pensador, para que o presente trabalho em certo sentido possa ser visto como seguindo a tradição do *Um exame da filosofia de* Sir *William Hamilton*, de John Stuart Mill, ou o exemplar *Um exame da filosofia de MacTaggart*, de C. D. Broad. Em alguns momentos o leitor poderá sentir que este é *Um exame da filosofia de Greenberg,* pois seu pensamento se provou tão importante para a narrativa do modernismo, que o considero seu descobridor. O que "Clem" teria dito se tivesse vivido para ler este livro – estava muito doente para viajar até Paris, conforme fora planejado, para responder às críticas e permitir a si mesmo ser tratado um pouco como celebridade – é difícil conceber em detalhes. Mas alegremente ele me confessou que discordava da maior parte do que eu escrevia, embora gostasse de ler meus artigos – e há poucas razões para imaginá-lo de joelhos agradecendo por ter sido finalmente compreendido. Ainda assim, sem ele o livro teria sido muito diferente, ou provavelmente impossível.

O capítulo 1 começou sua vida com a Conferência Emily Tremaine, ministrada em uma tarde invernal no Hartford Atheneum, em comemoração ao 25º aniversário da Matrix Gallery daquela instituição, a qual, sob a orientação de seu curador, Andrea Miller-Keller, tem sido especialmente hospitaleira à arte contemporânea. Bastante surpreendentemente, as galerias experimentais são muito mais raras nos Estados Unidos do que na Europa, mas, em todo o caso, parece-me ser uma ocasião apropriada para se procurar diferenciar a arte contemporânea da arte moderna em geral, e tentar chegar a um entendimento com o pós-modernismo como enclave estilístico no interior da primeira.

O capítulo 5 foi apresentado como palestra plenária no Sexto Congresso Internacional de Estética em Lahti, Finlândia, sob os auspícios da Universidade de Helsinque. O tema do congresso foi "Estética na prática", e foi oportuno que Sonya Servomaa, sua organizadora, considerasse a crítica de arte como exemplo de estética prática e a mim como palestrante ideal para discutir a relação entre estética como disciplina filosófica e crítica como, presumivelmente, uma de suas aplicações. Certamente que esse seria o modo de Greenberg ver a questão, com a minha presença, talvez previsivelmente, no lado oposto. O artigo foi modificado para ser apresentado em uma das Conferências Rubin

no Baltimore Museum of Art, a convite do Departamento de História da Arte da John Hopkins University e, novamente, como uma de um par de palestras em homenagem a George Heard Hamilton no Williams College. Estou profundamente grato ao professor Herbert Kessler – da primeira instituição – e ao professor Mark Haxthausen – da última – por seu interesse e hospitalidade, e é claro a Sonya Servomaa, por sua iniciativa e por seu notável poder de organização. Sou grato também a Philip Alperson, editor do *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pela impressão da versão original deste capítulo, quando afinal foram unidos os dois tópicos do título daquele periódico, mas o capítulo assumiu uma forma um tanto quanto diferente pela necessidade de se adequar à estrutura geral do presente livro.

O capítulo 7 foi escrito sob estímulo de Sherri Gelden, diretora do Wexner Center na The Ohio State University, para compor uma série de conferências sobre a *pop art* realizada juntamente com uma exposição do trabalho de Roy Lichtenstein. Sherri é uma pessoa a quem considero quase impossível dizer "não", mas devo dizer que quase sussurrei rosnando ao dizer "sim". No entanto, à medida que o texto começou a ganhar forma, claramente percebi que ele fazia parte do livro, que sem ele teria ficado mais pobre, e me deu a oportunidade de introduzir o movimento *pop* em uma perspectiva mais profunda do que entendia antes, o que para mim, pessoalmente, foi de grande importância.

O capítulo 10, "Museus e os milhões de sedentos", foi escrito especificamente para uma conferência sobre arte e democracia, patrocinada pelo Departamento de Ciência Política da Michigan State University, embora o argumento principal fora inicialmente formulado como parte de um simpósio sobre o papel do museu contemporâneo, realizado em 1994 em comemoração ao 25º aniversário do Museu de Arte da Universidade de Iowa, em Iowa City. Sou grato ao professor Richard Zinman, da Michigan State, por estimular o encontro por ele próprio organizado, bem como por seu entusiasmo. O ensaio aparece aqui em uma forma algo diferente daquela em que aparece na publicação oficial daquele simpósio; a esta, no entanto, deve ele sua inteira existência.

O capítulo 11 contém a parte deste livro que me motivou realmente a escrevê-lo: uma exploração filosófica das modalidades históricas – da possibilidade, impossibilidade e necessidade – que na verdade por muito tempo me atormentaram. Mas em duas de suas seções há uma genealogia extrínseca. David Carrier é autor de uma crítica em apoio a minhas idéias à qual houve resposta de Philip Alperson nas páginas do *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Essa crítica tocou tão fundo nos meus pensamentos que dela me servi como elemento motivador dessa discussão final, que é uma livre adaptação de um texto que escrevi sobre os extraordinários artistas Vitaly Komar e Alexander Melamid, cuja "pesquisa" havia sido patrocinada pelo The Nation Institute. Constata-se que Komar e Melamid exemplificaram à perfeição a condição contemporânea da arte, e proporcionaram aquele toque de comédia adequado, eu sentia, para terminar um livro sobre o fim da arte.

O Centro de Estudos Avançados em Artes Visuais apoiou de maneira incondicional, e mesmo entusiástica, seqüência de conferências que se transformaram em algo incomum, decididamente especulativas, quando não filosóficas, e não menos resolutamente voltadas para a arte contemporânea em vez da arte tradicional, sem menção à moderna. A primeira de minhas conferências foi realizada no último dia de uma das mais extraordinárias exposições que já vi, modelos em madeira de igrejas renascentistas . Esses modelos eram de tirar o fôlego, por sua escala, ousadia e beleza. A exposição era obra de Henry Millon, e na minha opinião representava o verdadeiro espírito do Centro, que igualmente comprovou a sua face aventureira ao patrocinar minhas conferências, provenientes que eram de um espírito muito distinto. Hank Millon e sua mulher Judy estão entre as pessoas mais maravilhosas que já conheci e é impossível conhecê-los sem gostar deles. Therese O'Malley, diretora associada, jamais deixou de ser solícita com meu projeto, e mostrou-se realmente interessada por ele. E sou grato pela segura eficiência de Abby M. Krain, que me ajudou em tantos procedimentos práticos, inclusive na busca de *slides* para projeção, e a Karen Binswanger, como que uma presença angelical, encontrando comigo em todas as ocasiões e me ajudando a montar os *slides*. Gostei de escolher, com Paavo Hantsoo, o operador, a melhor música a ser tocada enquanto o público escolhia seus lugares. Fiquei impressionado com o profundo sentido de democracia exercido no salão de conferências, aberto a todos, com os visitantes da National Gallery sentados naturalmente ao lado de filósofos e historiadores da arte, curadores e pessoas do mundo da arte, em suma, o público de profissionais. Meu próprio moral ficou bastante alto com a presença e as reações de Amelie Rorty, Jerrold Levinson e Richard Arndt, este um companheiro de meus dias de Fullbright na França. Apreciei

APÓS O FIM DA ARTE

NOT ANDY WARHOL (BRILLO BOX) (1995), POR MIKE BIDLO.
CORTESIA DO PRÓPRIO ARTISTA E DA BRUNO BISHOFBERGER GALLERY, ZURIQUE.

. . . . . CAPÍTULO UM

Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo

QUASE AO MESMO TEMPO, ignorando totalmente o pensamento um do outro, o historiador de arte alemão Hans Belting e eu publicamos textos sobre o fim da arte.[1] Nós dois havíamos chegado a uma percepção vívida de que alguma mudança histórica transcendental havia ocorrido nas

[1] "The End of Art" [O fim da arte] foi o ensaio principal do livro *The Death of Art*, editado por Berel Lang (New York, Haven Publishers, 1984). O projeto do livro era que vários autores fizessem sua réplica às idéias propostas no ensaio principal. E eu continuei a explicar com mais detalhes sobre o fim da arte em vários ensaios. "Approaching the End of Art" [Para abordar o fim da arte] foi ministrado como conferência em fevereiro de 1985, no Whitney Museum of American Art e publicado no the *State of the Art* (New York, Prentice Hall Press, 1987). "Narratives of the End of Art" foi uma conferência ministrada no ciclo Lionel Trilling Lecture, da Universidade de Columbia, publicada pela primeira vez na *Grand Street* e republicada em meus *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (New York, Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1991.) O *The End of History of Art*, de Hans Belting, tradução de Christopher S. Wood (Chicago, University of Chicago Press, 1987), apareceu pela primeira vez sob o título de *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München: Verlag C. H. Beck, 1983). Belting deixou de lado o ponto de interrogação quando ampliou o texto de 1983 em *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre* (München: Verlag C. H. Beck, 1995). O presente livro, também escrito dez anos depois da declaração original, é a minha tentativa de atualizar a idéia, formulada de modo um tanto quanto vago, sobre o fim da arte. Deve-se mencionar, também, que a idéia esteve em circulação em meados da década de 1980. Gianni Vattimo dedica um capítulo, "The Death or Decline of Art", em seu *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture* (Cambridge, Polity Press, 1988), originalmente publicado como *La Fine della Modernita* (Garzani Editore, 1985). Vattimo vê o fenômeno com que eu e Belting nos ocupamos, de uma perspectiva bastante mais ampla do que as adotadas por qualquer um de nós: ele pensa o fim da arte sob a perspectiva da morte da metafísica em geral, bem como de certas respostas filosóficas a problemas estéticos suscitados por uma "sociedade tecnologicamente avançada". "O fim da arte" é apenas um ponto de interseção entre a linha de pensamento seguida por Vattimo e aquela que eu e Belting procuramos esboçar com base no próprio estado interno da arte, considerado em maior ou menor isolamento de determinantes históricos e culturais mais amplos. Assim, Vattimo fala de *earthworks* (arte da terra), *body art* (arte do corpo), teatro de rua, etc., [em que] a condição da obra se torna fundamentalmente ambígua: a obra não mais busca um sucesso que lhe permitiria se posicionar em determinado conjunto de valores (o museu imaginário de objetos dotados de qualidade estética) (p. 53). O ensaio de Vattimo é uma proposta bastante objetiva, das preocupações da Escola de Frankfurt. Mais ainda, é para a "volatilidade" da idéia, qualquer que seja a perspectiva, que estou chamando a atenção.

condições de produção das artes visuais, ainda que, de um ponto de vista externo, os complexos institucionais do mundo da arte – galerias, escolas de arte, periódicos, museus, o *establishment* da crítica, as curadorias – parecessem relativamente estáveis. Belting já havia publicado um livro surpreendente, reconstituindo a história das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d.C., ao qual ele deu o extraordinário subtítulo de *The Image before the Era of Art* [A imagem antes da era da arte]. Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistos como tendo uma origem miraculosa, como a impressão da imagem de Jesus no véu de Verônica.[2] Teria, então, havido uma profunda descontinuidade entre as práticas artísticas antes e depois da era da arte ter se iniciado, uma vez que o conceito de artista não fazia parte da explicação das imagens devotas,[3] mas é claro que o conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas. Até então teriam existido apenas, quando muito, livros sobre a vida de santos diletantes.

[2] "Do ponto de vista de suas origens, é possível distinguir dois gêneros de imagens de culto que foram publicamente veneradas pela Cristandade. Um dos gêneros, inicialmente incluindo apenas imagens de Cristo e uma imagem em pedaço de pano de Santo Estêvão no norte da África, compreende imagens 'não pintadas' e por isso especialmente autênticas, que seriam de origem celestial ou produzidas por impressão mecânica durante a vida do modelo. Para essas imagens, passou a ser utilizado o termo *cheiropoieton* ("não feito à mão"), em latim *non manufactum*" (Belting, H. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. de Edmund Jephcott [Chicago, University of Chicago Press, 1994], p. 49. Com efeito, essas imagens eram vestígios físicos, como impressões digitais, razão pela qual adquiriram a condição de relíquia.

[3] Mas a segunda classe de imagens cautelosamente admitidas pela Igreja em seus primórdios eram aquelas de fato pintadas, contanto que o pintor fosse um santo, como São Lucas, "para quem, acreditou-se, Maria teria posado para um retrato em vida ... A própria Virgem teria finalizado a pintura, ou então teria ocorrido um milagre do Espírito Santo para garantir ainda maior autenticidade ao retrato" (Belting, H. *Likeness and Presence*, p. 49). Quaisquer que tenham sido as intervenções miraculosas, Lucas naturalmente se tornou o santo patrono dos artistas, e São Lucas retratando Nossa Senhora e o Menino passaram a ser um tema favorito e autocelebratório.

Se isso é perfeitamente concebível, poderia então ter havido outra descontinuidade, não menos profunda, entre a arte produzida durante a era da arte e a arte produzida após o término desta. A era da arte não se iniciou abruptamente em 1400 e tampouco terminou de maneira repentina em algum momento em meados da década de 1980, quando os meus textos e os de Belting surgiram respectivamente em inglês e em alemão. Talvez nenhum de nós tivesse uma idéia clara, como agora podemos ter, dez anos depois, do que estávamos tentando dizer, mas agora que Belting apresentou-se com a idéia de arte antes do início da arte, podemos pensar em arte *depois* do fim da arte, como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja forma e estrutura exatas ainda precisam ser compreendidas.

Nenhum de nós pretendia que nossas observações fossem tomadas como julgamento crítico sobre a arte de nosso tempo. Na década de 1980, alguns teóricos radicais apareceram em defesa do tema da morte da pintura, baseando o seu julgamento na alegação de que a pintura moderna parecia apresentar todos os sinais de esgotamento interno, ou pelo menos de limites demarcados para além dos quais não era possível avançar. Eles pensavam nas telas quase totalmente brancas de Robert Ryman, ou talvez na agressividade monótona das pinturas de listras do artista francês Daniel Buren; seria difícil não levar em conta a abordagem desses teóricos como, de certa forma, um juízo crítico, tanto sobre os artistas quanto sobre a prática da pintura em geral. Mas era plenamente consistente com o fim da era da arte, tal como Belting e eu o compreendíamos, o fato de que a arte deveria ser extremamente vigorosa e não mostrar nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento interno. Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso – e ainda *está* impreciso. Nenhum de nós estava falando em *morte* da arte, embora meu próprio texto acabasse sendo o artigo principal em um volume sob o título *The Death of Art* [A morte da arte]. O título não era meu, visto que eu estava escrevendo sobre uma forma de narrativa que, assim eu pensava, havia sido objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me, que havia chegado a um fim. Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa "morte", mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. Apresso-me a esclarecer.

Em um certo sentido, a vida realmente começa quando a história chega ao fim, como nas histórias em que os casais se deleitam ao recordar como se conheceram e "viveram felizes para sempre".[4] No gênero alemão do *Bildungsroman* – o romance da formação e autodescoberta – a história é contada em estágios através dos quais o herói ou a heroína avança no caminho da autoconsciência. O gênero quase se tornou uma matriz da novela feminista em que a heroína chega a uma consciência de si mesma e do que significa ser uma mulher. E essa consciência, ainda que no final da história, é realmente "o primeiro dia do resto de sua vida", para usar uma expressão um tanto fora de moda da filosofia New Age. A obra-prima da juventude de Hegel, *A fenomenologia do espírito*, tem a forma de um *Bildungsroman*, no sentido de que seu herói, Geist [Espírito], atravessa uma sucessão de estágios a fim de alcançar o conhecimento não apenas do que ele em si mesmo é, mas a ciência de que, sem a história de infortúnios e entusiasmos perdidos, seu conhecimento seria vazio.[5] A tese de Belting também era sobre narrativas. "A arte contemporânea", ele escreveu, "manifesta uma consciência de uma história da arte, mas não a leva adiante".[6] E ele falou também da "perda relativamente recente da confiança em uma narrativa extensa e convincente no modo como as coisas devem ser vistas".[7] É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente, e que, se Belting e eu estivermos no caminho certo, ajuda a definir a diferença marcante entre a arte moderna e a contemporânea – cuja consciência, creio eu, só começa a surgir em meados da década de 1970. É característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem *slogans* ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo. O Armory Show, de 1913, tinha como logotipo a bandeira com pinheiro da Revolução Americana, para celebrar o repúdio à arte do passado. O movimento dadá de Berlim proclamou a morte da arte, mas no mesmo cartaz, obra de Raoul Hausmann, desejava longa vida

[4] Assim, o título de um dos textos mais vendidos em minha juventude, *Life Begins at Forty*, ou a contribuição judaica, como recontada em forma de piada que aqui e ali pode ser ouvida, para um debate sobre quando começa a vida: "Quando o cachorro morre e os filhos deixam o lar".

[5] Até onde sei, essa caracterização literária de uma das primeiras obras-primas de Hegel foi apresentada por Josiah Royce em suas *Lectures on Modern Idealism*, ed. Jacob Loewenberg (Cambridge: Harvard University Press, 1920).

[6] Belting, H. *The End of the History of Art?*, 3.

[7] *Ibid.*, 58.

à Machine Art of Tatlin [Arte Máquina de Tatlin]. A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem tal como definida por Max Ernst, mas com uma diferença. Ernst disse que a colagem é "o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas".[8] A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra. Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há critério *a priori* sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo do museu tenha de se ajustar completamente. Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apóie uma tese; é o que vemos na instalação de Fred Wilson, no Maryland Historical Museum, e, ainda, na notável instalação de Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable* [O jogo do não mencionável] no Brooklyn Museum.[9] Mas o gênero é hoje quase um lugar-comum: o artista tem livre acesso ao museu e organiza, a partir de seus recursos, exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista. De alguma forma o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte, mas não pretendo por ora insistir nessa questão. Em vez disso, quero voltar à distinção entre o moderno e o contemporâneo, e discutir o seu aparecimento na consciência. Na verdade, foi o surgimento de certo tipo de autoconsciência que eu tinha em mente quando comecei a escrever sobre o fim da arte.

[8] Citado em William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museu de Arte Moderna, 1968), p. 68.

[9] Ver Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History* (Maryland Historical Society, Baltimore), e *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (New York: New Press, 1992).

Em meu próprio campo, a filosofia, as divisões históricas foram estabelecidas *grosso modo* como segue: antiga, medieval e moderna. A filosofia "moderna" era comumente pensada como tendo se iniciado com René Descartes, e o que a distinguia era a peculiar reviravolta interna empreendida por Descartes – a sua famosa reversão para o "Eu penso" – em que a pergunta seria menos como as coisas são realmente e mais como alguém cuja mente foi estruturada de certa maneira é obrigado a pensar que elas são. Se as coisas realmente são como a estrutura de nossa mente exige que pensemos, não é algo que possamos afirmar. Mas isso nem tem tanta importância, pois não temos outro modo alternativo de pensá-las. Dessa forma, trabalhando de dentro para fora, por assim dizer, Descartes, e a filosofia moderna em geral, esboçou um mapa filosófico do universo cuja matriz seria a estrutura do pensamento humano. O que Descartes fez foi começar a trazer as estruturas de pensamento para a consciência, na qual poderíamos examiná-las criticamente e vir a entender, a um só e mesmo tempo, o que somos e como o mundo é, pois, se o mundo é definido pelo pensamento, o mundo e nós somos literalmente feitos um à imagem do outro. Os antigos simplesmente foram em frente tentando descrever o mundo, sem atentar para os aspectos subjetivos que a filosofia moderna tornou centrais. Poderíamos parafrasear o maravilhoso título de Hans Belting falando sobre o ego antes da era do ego, para marcar a diferença entre a filosofia antiga e a moderna. Não que não houvesse outros egos antes de Descartes, mas o conceito de ego não definia a atividade da filosofia como um todo, como passou a fazer, com a sua revolução e até que a reversão para a linguagem viesse substituir a reversão para o ego. E como a reviravolta lingüística[10] certamente substituiu as perguntas de que somos por perguntas sobre como falamos, existe uma continuidade inquestionável entre os dois estágios do pensamento filosófico, como foi sublinhado pela descrição de Noam Chomsky de sua própria revolução na filosofia da linguagem como "lingüística cartesiana", [11] substituindo ou ampliando a teoria cartesiana do pensamento inato com a postulação de estruturas lingüísticas inatas.

[10] Como título de uma coleção de ensaios elaborados por diversas mãos filosóficas, cada um representando um aspecto da mudança um tanto maciça da questão da substância para as questões de representação lingüística que marcaram a filosofia analítica do século XX, ver Rorty, R. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). Rorty, é claro, realizou uma guinada contralingüística não muito depois dessa publicação.

[11] Chomsky, N. *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought* (New York: Harper and Row, 1966).

Há uma analogia com a história da arte. O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. Essa foi precisamente a forma como Clement Greenberg definiu a questão em seu famoso ensaio de 1960, "Pintura modernista". "A essência do modernismo", escreveu ele, "reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência."[12] O mais interessante é que Greenberg tomou como modelo do pensamento modernista o filósofo Immanuel Kant: "Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, concebo Kant como o primeiro verdadeiro modernista". Kant não via a filosofia como um acréscimo ao nosso conhecimento, mas muito mais como uma resposta à pergunta sobre a possibilidade do conhecimento. E creio que a visão correspondente na pintura teria sido nem tanto a de representar as aparências das coisas, mas a de responder como a pintura era possível. A pergunta, pois, passaria a ser: quem foi o primeiro pintor modernista, isto é, quem desviou a arte da pintura de sua agenda representativa para uma nova agenda, na qual os meios de representação se tornaram o objeto de representação?

Para Greenberg, Manet se tornou o Kant da pintura modernista: "As pinturas de Manet vieram a ser as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que mostravam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas". E a história do modernismo avançou daí por meio dos impressionistas, "que negavam as camadas sobrepostas de pintura e os brilhos, para que o olho não pudesse duvidar de que as cores utilizadas eram feitas da tinta que vinha de tubos ou potes", e para Cézanne, que "sacrificou a verossimilhança ou a exatidão para ajustar mais explicitamente o seu desenho e seu traço à forma retangular da tela". E passo a passo, Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional definida por Vasari. A monotonia, a consciência da cor e da pincelada, a forma retangular – tudo a que Meyer Shapiro se refere como "características

[12] Greenberg, C. "Modernist Painting", *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, 85-93. Todas as citações do parágrafo em questão remetem ao mesmo texto.

não-miméticas" de pinturas que ainda poderiam ser residualmente miméticas – substituíram a perspectiva, o escorço, o *chiaroscuro* como pontos de progresso numa seqüência evolutiva. A passagem da arte "pré-modernista" para a modernista, se concordarmos com Greenberg, foi a passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura. Não é, como afirma Greenberg, que a pintura tenha se tornado ela própria não-objetiva ou abstrata. Apenas as características representativas tornaram-se secundárias no modernismo, tendo sido fundamentais na arte pré-modernista. Grande parte do meu livro, voltado para as narrativas da história da arte, deve forçosamente ocupar-se com Greenberg como o grande narrador do modernismo.

É importante que o conceito de modernismo, se Greenberg estiver certo, não é simplesmente o nome de um período estilístico que se inicia no último terço do século XIX, da mesma forma como maneirismo é o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XVI: a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedido pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é sucedido pelo romântico. Essas foram mudanças profundas no modo como a pintura representa o mundo, mudanças – pode-se dizer – na coloração e no humor, que se desenvolvem a partir de seus predecessores e em algum grau em reação a eles, bem como em resposta a todos os tipos de força extra-artísticas na história e na vida. Minha percepção é a de que o modernismo não segue o romantismo dessa maneira, ou não meramente: ele é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. A pintura começa a parecer inadequada, ou forçada (em minha cronologia particular, Van Gogh e Gaughin foram os primeiros pintores modernistas). Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história da arte anterior, e creio que da mesma maneira que os adultos, nas palavras de São Paulo, "põem de lado as coisas de criança". A questão é que "moderno" não significa simplesmente "o mais recente".

Significa, mais exatamente, na filosofia como na arte, uma noção de estratégia, de estilo e de agenda. Se fosse apenas uma noção temporal, toda a filosofia contemporânea a Descartes ou Kant e toda a pintura contemporânea a Manet e Cézanne seriam modernistas, mas na verdade o que se teve foi uma boa quantidade de filosofias, nas palavras de Kant, "dogmáticas", nem um pouco relacionadas às questões que definiam o programa crítico por ele proposto. A maior parte dos filósofos contemporâneos de Kant, mas, diferentemente dele, pré-críticos, caíram no esquecimento, exceto os historiadores da filosofia. Embora nos museus continue a haver lugar para a pintura que, contemporânea ao modernismo, não é ela própria modernista – por exemplo, a pintura acadêmica francesa, que procedia como se Cézanne nunca tivesse existido, ou, mais tarde, o surrealismo, que Greenberg fez o possível para suprimir, ou recorrendo à linguagem psicanalítica dos críticos de Greenberg, Rosalind Krauss e Hal Foster,[13] para "reprimir" – não há espaço para o surrealismo na grande narrativa do modernismo que o varreu ao ultrapassá-lo, no que veio a ser conhecido como "expressionismo abstrato" (um rótulo que desagrada a Greenberg), e após pela abstração de campos de cores, ponto em que, embora a narrativa não necessariamente tenha terminado, o próprio Greenberg se deteve. O surrealismo, como a pintura acadêmica, encontra-se, de acordo com Greenberg, "além do limite da história", para usar uma expressão que encontrei em Hegel. Ele aconteceu, mas não foi parte significativa do progresso. Se fôssemos sarcásticos, como eram os críticos formados na invectiva greenberguiana, diríamos que não era verdadeiramente *arte*, declaração que demonstra até que ponto a identidade da arte estava internamente ligada à participação em uma narrativa oficial. Hal Foster escreve: "Abriu-se um espaço para o surrealismo: um *impensé* dentro da antiga narrativa, ele tornou-se um ponto privilegiado para a crítica contemporânea dessa narrativa".[14] Parte do que significa o "fim da arte" é a libertação do que se encontrava para além do limite, em que a própria idéia de um limite – uma barreira – é excludente, como era a Grande Muralha da China, construída para manter as hordas mongóis do lado de fora, ou como o Muro de Berlim foi erigido, a fim de manter a inocente população socialista protegida das toxinas do capitalismo. (O grande pintor irlando-americano Sean Scully se delicia com o fato de que "o limite" [*the pale*] refere-se ao Irish Pale, enclave situado na Irlanda, que faz dos irlandeses estrangeiros em sua própria terra) Na narrativa modernista, a arte para além do limite ou não faz parte da varredura da história ou é uma reversão a alguma forma antiga de arte. Kant certa vez falou de seu próprio tempo – a Era da Ilustração – como "a humanidade chegando à ma-

[13] Krauss, R. E. *The Optical Unconscious* (Cambridge, MIT Press, 1993); Foster, H. *Compulsive Beauty* (Cambridge, MIT Press, 1993).
[14] Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism*, 4:xiii.

turidade". Greenberg pode ter pensado na arte nesses mesmos termos, vendo no surrealismo um tipo de regressão estética, uma reafirmação de valores da infância da arte, habitada por monstros e ameaças assustadoras. Para ele, maturidade significava "pureza", no sentido do termo que o relaciona exatamente ao que Kant pretendia com a idéia de "pureza" no título de sua *Crítica da razão pura*. Esta era a razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema. A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte. E o surrealismo era quase que a materialização da impureza, ligado como estava aos sonhos, ao erotismo, ao inconsciente e, na visão de Foster, ao "sinistro". Mas, sendo assim, pelo critério de Greenberg, a arte contemporânea é impura – e é sobre isso que quero falar agora.

Da mesma forma que "moderno" não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, "o mais recente", tampouco "contemporâneo" é um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente momento. E assim como a passagem do "pré-moderno" para o "moderno" foi tão insidiosa quanto a passagem, nos termos de Hans Belting, da imagem anterior à era da arte para a imagem na era da arte, de modo que os artistas praticavam arte moderna sem perceber que faziam algo de gênero diferente, até que retrospectivamente começou a evidenciar-se que uma mudança significativa havia acontecido, assim, de maneira semelhante, isso aconteceu com a passagem da arte moderna para a contemporânea. Por muito tempo, creio eu, "arte contemporânea" teria sido apenas a *arte moderna que está sendo feita agora*. O moderno, apesar de tudo, implica uma diferença entre o agora e o "ainda há pouco": a expressão não teria qualquer utilidade se as coisas permanecessem sempre e em ampla medida as mesmas. Isso implica uma estrutura histórica e tem um sentido mais forte do que o termo "mais recente". "Contemporâneo", em seu sentido mais óbvio, significa simplesmente o que está acontecendo agora: a arte contemporânea seria a arte produzida por nossos contemporâneos. Certamente, ela não teria passado pelo teste do tempo. Mas para nós ela teria certo significado que mesmo a arte moderna que tivesse passado pelo teste não teria: ela seria a "nossa arte" de um modo particularmente íntimo. Mas como a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte – creio eu. Da mesma forma que o "moderno" veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte *recente*, "contemporâneo" passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos. É claro que existe arte contemporânea em estilos de um tipo jamais antes visto, mas não quero abordar esse assunto no atual estágio de minha discussão. Tudo o que pretendo é alertar o leitor para o meu esforço em traçar uma distinção bastante precisa entre "moderno" e "contemporâneo".[15]

Não penso especialmente na distinção que foi claramente traçada quando me mudei para Nova York pela primeira vez, no final da década de 1940, quando a "nossa arte" era a arte moderna, e o Museu de Arte Moderna nos pertencia de modo bem pessoal. Por certo que muito da arte que estava sendo feita ainda não havia sido exposta naquele museu, mas na época não nos apercebíamos, no grau em que a questão era pensada afinal de contas, que a última fosse contemporânea em um sentido que a distinguia da moderna. Parecia-nos uma disposição completamente natural que algo dessa arte cedo ou tarde encontraria o seu caminho no "*Moderna*", e que essa disposição continuaria indefinidamente, a arte moderna tendo vindo para ficar, sem, de forma alguma, ter formado um cânone fechado. E certamente não era fechado em 1949, quando a revista *Life* sugeriu que Jackson Pollock poderia ser o maior pintor americano vivo. Para muitos, entre os quais me incluo, está fechado hoje em dia, e significa que em algum lugar entre aquele tempo e nossos dias surgiu uma distinção entre o contemporâneo e o moderno. O contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do "mais recente", e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960. Acho que se poderia mesmo dizer que alguma arte moderna continuava a ser produzida depois disso – uma arte que permanecia sob os imperativos estilísticos do modernismo – mas aquela arte não seria realmente contemporânea, exceto, novamente, no sentido estritamente temporal do termo. Pois quando o perfil estilístico da arte moderna se revelou, ele o fazia porque a própria arte contemporânea revelava um perfil muito diferente do da arte moderna. Isso tendia a inserir o Museu de Arte Moderna em uma espécie de engessamento que ninguém poderia antecipar quando ele era o lar da "nossa arte". O

[15] "O problema da condição da arte moderna em relação ao da contemporânea exige da disciplina uma atenção geral – acreditar no pós-modernismo ou não" (Belting, H. *The End of the History of Art?*, xii).

engessamento devia-se ao fato de que o "moderno" tinha um sentido estilístico e um temporal. A ninguém teria ocorrido que esses estilos pudessem entrar em conflito, que a arte contemporânea deixaria de ser arte moderna. Mas hoje, à medida que nos aproximamos do fim do século, o Museu de Arte Moderna deve decidir se pretende adquirir arte contemporânea que não seja moderna, e assim se tornar um museu de arte moderna no sentido estritamente temporal, ou se continuará com um acervo exclusivo de arte estilisticamente moderna, cuja produção se tornou rarefeita até o ponto, talvez, de uma escassez, deixando de ser representativa do mundo contemporâneo.

Em todo caso, a distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser "a arte moderna produzida por nossos contemporâneos". A certa altura ficou claro que não mais se tinha um modo satisfatório de pensar, como ficou evidente pela necessidade de se inventar o termo "pós-moderno". Esse termo em si mesmo denunciava a relativa fraqueza do termo "contemporâneo" como passível de comunicar um estilo. Parecia-se muito mais a um termo meramente temporal. Mas talvez "pós-moderno" fosse um termo demasiadamente forte, por demais intimamente identificado com certo campo da arte contemporânea. Na verdade, o termo "pós-moderno" de fato pareceu a mim designar certo estilo que podemos aprender a reconhecer, do mesmo modo como aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó. É um termo que tem algo do "camp", que Susan Sontag transferiu do idioleto *gay* para o discurso comum em um famoso ensaio.[16] Após a leitura desse ensaio, pode-se bem aderir ao hábito de classificar objetos *camp*, da mesma forma que me parece possível classificar objetos pós-modernos, talvez com alguma dificuldade nos casos-limite. Mas é isso que ocorre com a maioria dos conceitos, de maneira estilística ou de qualquer outro modo, e com capacidades de reconhecimento em seres humanos e em animais. No livro de Robert Venturi, de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture* [Complexidade e contradição em arquitetura] há uma fórmula interessante: "elementos que são mais híbridos do que 'puros', contaminados em vez de 'limpos', 'ambíguos' em vez de 'articulados', 'perversos', bem como 'interessantes'".[17] Seria possível classificar as obras de arte usando essa fórmula, e quase que certamente se teria um monte delas como obras pós-modernas, e isso de uma maneira bastante homogênea. Entre eles se teria as obras de Robert Rauschenberg, as pinturas de Julian Schnabel e David Salle, e, posso supor, a arquitetura de Frank Gehry. Mas a maior parte da arte contemporânea seria mesmo deixada de lado – incluindo as obras de Jenny Holzer ou as pinturas de Robert Mangold. Tem-se sugerido que talvez devêssemos falar simplesmente de *pós-modernismos*. Tão logo o fizermos, porém, perderemos a habilidade de reconhecer, a capacidade de classificar e a percepção de que o pós-modernismo marca um estilo específico. Poderíamos tirar proveito da palavra "contemporâneo" para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que não se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte *pós-histórica*. Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica. Por exemplo, um artista apropriacionista como Mike Bildo poderia mostrar uma série de Piero della Francesca na qual houvesse uma apropriação de todo o *corpus* de sua obra. Piero certamente não é um artista pós-histórico, mas Bildo o é, e um apropriacionista suficientemente hábil para que seus Pieros e as pinturas de Piero possam parecer tão semelhantes quanto ele gostaria de fazê-las parecer – e, assim como o seu Piero, os seu Morandis parecer com Morandis, os seus Picassos, com Picassos, e os seus Warhols, com Warhols. No entanto, num sentido relevante, que não se pode crer facilmente acessível ao olhar, quanto ao estilo os Pieros de Bildo teriam mais em comum com as obras de Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman e Sherrie Levine do que com os próprios pares estilísticos de Piero. Assim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica. E sinaliza a urgência de se tentar entender a década de 1970, um período, à sua própria maneira, tão obscuro quanto o século X.

[16] Sontag, S. "Notes on Camp", *Against Interpretation* (New York, Laurel Books, 1966), 277-93.
[17] Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2. edição (Nova York: Museu de Arte Moderna, 1977).

A década de 1970 foi um período em que, ao que tudo indicava, a história tinha perdido o seu rumo. E havia perdido o rumo porque nada que pudesse se parecer com uma direção discernível parecia surgir. Se pensarmos em 1962 como um marco do fim do expressionismo abstrato, teremos então diversos estilos sucedendo-se uns aos outros em vertiginosa proporção: pintura de campos de cor, abstração *hard-edged*, neo-realismo francês, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera* e o que veio a ser chamado de Nova Escultura, que incluía Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va e a arte conceitual da época. Após seguiram-se dez anos que pareceram ser de nenhuma contribuição. Houve movimentos esporádicos como o Pattern e o Decoration, mas ninguém imaginava que estes viessem a gerar o tipo de energia estilística estrutural das imensas sublevações da década de 1960. Então, no início da década de 1980, de repente surgiu o neo-expressionismo, proporcionando às pessoas o sentimento de que uma nova direção havia sido encontrada. E então, de novo a sensação de que nada acontecera, pelo menos no que diz respeito às direções históricas. E surgiu o sentimento de que a ausência de direção era o traço que definia o novo período, e de que o neo-expressionismo era menos uma direção do que a miragem de uma direção. Recentemente, as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabilizaram-se como norma.

A década de 1960 foi um paroxismo de estilos, e no decorrer dela, com as controvérsias, ao que me parece – e isto foi, em primeiro lugar, o fundamento de meu discurso sobre o "fim da arte" – aos poucos foi ficando claro, primeiro por meio dos *nouveaux realistes* e do *pop*, que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado "coisas meramente reais". Para usar o meu exemplo favorito, nada precisa marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia.

Em uma entrevista de 1969, o artista conceitual Joseph Kosuth defendeu que o único papel para um artista na época "seria o de investigar a natureza da arte em si mesma".[18] Essa afirmação soa de modo extraordinariamente semelhante à linha em Hegel que serviu de suporte para meus próprios pontos de vista sobre o fim da arte: "A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com o intuito de criar a arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte".[19] Joseph Kosuth é um artista com conhecimento filosófico em um nível excepcional, tendo sido um dos poucos artistas que, em atividade nas décadas de 1960 e 1970, teve condições para empreender uma análise filosófica da natureza geral da arte. De fato, foram relativamente poucos os filósofos da época que estavam preparados para fazê-lo, justamente porque pouquíssimos dentre eles poderiam ter imaginado a possibilidade de a arte ser produzida numa oposição tão vertiginosa. A questão filosófica da natureza da arte era, ao contrário, algo que surgia no âmbito da própria arte quando os artistas pressionados por fronteiras e mais fronteiras, descobriam que todas elas cediam. Qualquer artista comum da década de 1960 tinha esse vívido senso dos limites, todos levados por alguma definição de arte tacitamente filosófica, e a sua anulação conduziu-nos à situação em que hoje nos encontramos. Diga-se de passagem, esse mundo não é o mais fácil de se viver, e isso explica por que a realidade política do presente parece consistir em traçar e definir fronteiras sempre que possível. No entanto, foi somente na década de 1960 que uma filosofia da arte séria se fez possível, que não se fundamentasse em fatos puramente locais – por exemplo, que arte fosse essencialmente pintura e escultura. Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente. Só então surgiu a possibilidade de uma filosofia da arte geral e verdadeira. Mas, e quanto à arte em si mesma? E o que dizer de "Art after Philosophy" [Arte segundo a filosofia] – para fazer uso do título do ensaio de Kosuth – que para lograr o intento pode ser na verdade ele próprio uma obra de arte? E quanto à arte depois do fim da arte, considerando que por "fim da arte" quero dizer "após a escalada para a auto-reflexão filosófica?" Em que uma obra de arte pode consistir de qualquer objeto a que se atribua o *status* de arte, suscitando a pergunta "Por que sou uma obra de arte?"

[18] Kosuth, J. "Art after Philosophy", *Studio International* (Outubro 1969), republicação em Meyer, U. *Conceptual Art* (New York: E. P. Dutton, 1972), 155-70.
[19] Hegel, G. W. F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trad. de T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), II.

Com essa pergunta, deu-se por encerrada a história do modernismo. E terminou porque o modernismo era demasiadamente local e excessivamente materialista, preocupado com forma, superfície, pigmento e coisas afins passíveis de definir a pintura em sua pureza. A pintura modernista, tal como Greenberg a definiu, poderia se limitar à pergunta "O que é que eu tenho e que nenhum outro tipo de arte pode ter?" E a escultura se fazia o mesmo tipo de interrogação. Mas o que isso nos fornece não é nenhum quadro geral do que a arte é, mas tão-somente do que algumas das artes, talvez as historicamente mais importantes, eram em essência. Qual a pergunta que a *Brillo Box* de Warhol faz, ou um dos múltiplos de quadrado de chocolate grudado a um pedaço de papel de Beuys? O que Greenberg fizera foi identificar certo estilo local de abstração com a verdade filosófica da arte, quando a verdade filosófica, uma vez encontrada, teria de ser consistente com a arte aparecendo em todas as formas possíveis.

O que sei é que os paroxismos aquietaram na década de 1970, sugerindo que a intenção interna da história da arte seria chegar a uma concepção filosófica de si mesma e que os últimos estágios daquela história eram, de algum modo, os mais difíceis de se superar, como se a arte buscasse romper as membranas externas mais resistentes e, então, se tornasse ela mesma, neste processo, paroxística. Mas agora que o invólucro fora rompido, e que pelo menos se chegou a um vislumbre da autoconsciência, aquela história terminou, libertando-se de um fardo que agora poderia ser transferido para os filósofos, para que o carregassem. E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo.

Penso que o fim do modernismo ocorreu na hora certa. Pois o mundo artístico da década de 1970 era repleto de artistas empenhados em agendas que nada tinham que ver com o pressionar os limites da arte ou com um prolongamento da história da arte, mas com colocar a arte a serviço desse ou daquele objetivo pessoal ou político. E os artistas possuíam toda a herança da história da arte com a qual trabalhar, inclusive a história da *avant-garde*, que colocou à disposição do artista as fantásticas possibilidades que a *avant-garde* havia desenvolvido e que o modernismo tudo fez para reprimir. A meu ver, a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas. Um de meus exemplos favoritos é a contribuição de Kevin Roche, em 1992, ao Jewish Museum em Nova York. O velho Jewish Museum era apenas a mansão Warburg na Quinta Avenida, com suas associações baroniais e as referências aos Anos Dourados (Gilded Age, expressão criada por Mark Twain). Kevin Roche tomou a brilhante decisão de duplicar o velho Jewish Museum, e o olho é incapaz de detectar qualquer diferença. Mas o edifício é um perfeito exemplar da era pós-moderna: um arquiteto pós-moderno pode projetar um edifício que se assemelhe a um castelo maneirista. A solução arquitetônica deve ter agradado tanto os curadores mais conservadores e nostálgicos quanto os mais *avant-garde* e contemporâneos, obviamente por razões bem distintas.

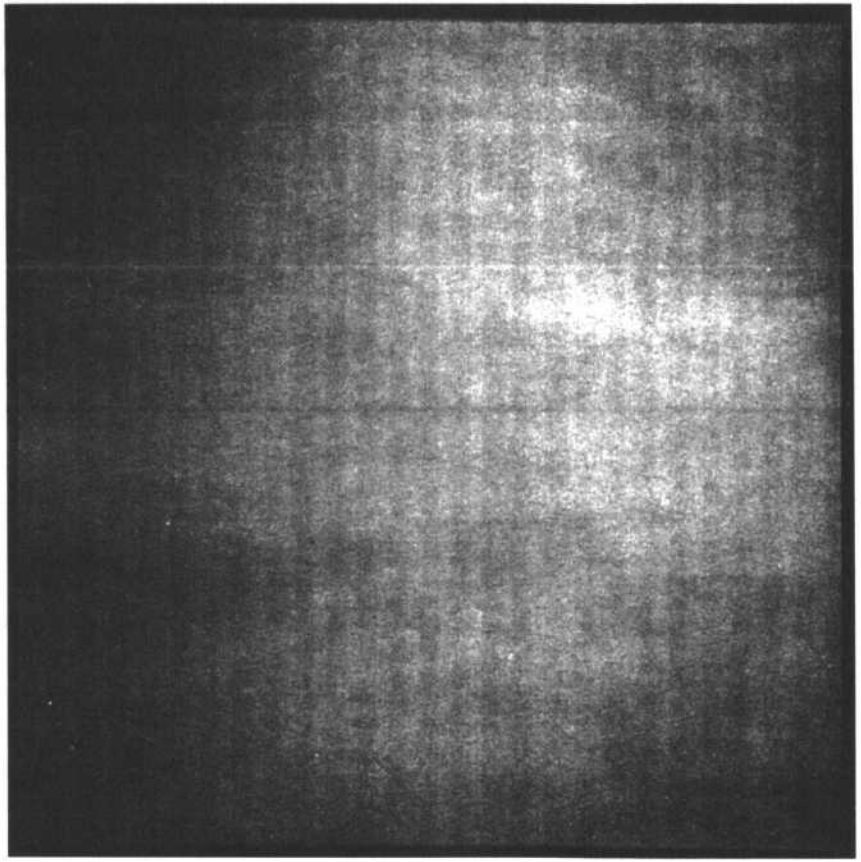
Essas possibilidades artísticas não são mais do que concretizações e aplicações da imensa contribuição filosófica da década de 1960 à autocompreensão da arte: que as obras de arte podem ser imaginadoa, ou de fato produzidas, que se pareçam exatamente com meras coisas reais, que não têm nenhuma pretensão à condição de arte, justamente porque essa condição impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter. Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista, não sem antes provocar a destruição da instituição central do mundo da arte, isto é, o museu de belas-artes. A primeira geração de grandes museus americanos tinha como ponto pacífico que o seu conteúdo seriam tesouros de grande beleza visual e que os visitantes adentrariam a arca do tesouro para estar em presença da verdade espiritual da qual o visualmente belo era uma metáfora. A segunda geração, da qual o Museu de Arte Moderna é o grande exemplar, assumiu que a obra de arte deve ser definida em termos formalistas e apreciada sob a perspectiva de uma narrativa não muito diferente da antecipada por Greenberg: uma história progressiva linear que o visitante teria que superar, aprendendo a apreciar a obra de arte juntamente com o aprendizado das seqüências históricas. Nada poderia distrair do interesse visual formal das próprias obras. Mesmo as molduras dos quadros foram eliminadas porque consideradas distrações, ou tal-

vez como concessões a uma agenda ilusionista que o modernismo tornara coisa do passado: as pinturas deixavam de ser janelas para cenas imaginadas, convertendo-se em objetos em si mesmos, ainda que tivessem sido concebidas como janelas. Acaba sendo fácil compreender por que o surrealismo teve de ser reprimido à luz dessa experiência: o seu efeito seria por demais perturbador, para não dizer irrelevantemente ilusionista. As obras tinham todo o espaço para elas próprias em galerias esvaziadas de qualquer coisa que não fosse as próprias obras.

Em todo o caso, com a chegada à maturidade filosófica da arte, a visibilidade diminuiu como pouco relevante para a essência da arte, do mesmo modo que a beleza. A arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado, e, havendo objetos em uma galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa. A esse respeito, são dignos de nota três ataques a museus instalados. Quando Kirk Varnedoe e Adam Gopnick admitiram o *pop* nas galerias do Museu de Arte Moderna na mostra "High and Low" de 1990, houve uma conflagração entre os críticos. Quando Thomas Krenz se desfez de um Kandinsky e de um Chagall para adquirir parte da coleção Panza, boa parte dela sendo conceitual e grande parte não-existente como objeto, houve outra conflagração entre os críticos. E quando, em 1993, o Whitney reuniu em uma Bienal um conjunto de obras que realmente caracterizava o caminho tomado pelo mundo da arte após o fim da arte, a expansão da hostilidade da crítica – da qual, tenho de admitir, tomei parte – foi, por um fator inestimável, sem precedentes na história das polêmicas da Bienal. O que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto. Para ser olhado fixamente, talvez, mas não basicamente para ser visto. Nessa perspectiva, o que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?

É preciso deixar claro que existem pelo menos três modelos, dependendo do tipo de arte com que estamos lidando, e dependendo de ser beleza, forma, ou do que eu denomino envolvimento que define a nossa relação com ela. A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas de pessoas que não vêem razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras duas modalidades.

Mas o próprio museu é apenas parte da infra-estrutura da arte que cedo ou tarde terá de lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte. O artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornar diferentes, talvez muito diferentes, do que foram até agora. Espero poder contar parte da história filosófica nos capítulos que seguem. A história institucional terá de esperar pela própria história.



BLACK PAINTING (1962), POR AD REINHARDT. ÓLEO SOBRE TELA, 60"x60".
FOTOGRAFIA GENTILMENTE CEDIDA POR PACEWILDENSTEIN. CRÉDITO DA FOTO: ELLEN PAGE WILSON.

CAPÍTULO DOIS

Três décadas após o fim da arte

TRANSCORREU TODA UMA DÉCADA desde a publicação, por mim, de um ensaio que tentava situar as artes visuais em algum tipo de perspectiva histórica, para que me ocorresse que o ano de surgimento do ensaio – 1984 – tinha um significado simbólico que poderia dar o que pensar a alguém que se aventurasse nas águas incertas da previsão histórica. De maneira um tanto provocadora, o ensaio recebeu o título de "The End of Art", e, por mais difícil que fosse para alguém de nenhum modo familiarizado com a vaga sem precedentes na atividade artística daquele ano e por alguns anos seguintes acreditar, na verdade minha intenção era anunciar que havia ocorrido algum tipo de encerramento no desenvolvimento histórico da arte, que uma era de surpreendente criatividade, com uma duração de aproximadamente seis séculos no Ocidente, havia chegado a um fim, e que, qualquer que fosse o tipo de arte a ser desenvolvido a partir de então, seria marcado pelo que eu estava preparado para chamar de caráter *pós-histórico*. Contra o pano de fundo de um mundo artístico cada vez mais próspero – no qual, de súbito, não mais parecia necessário que os artistas vivessem um período de obscuridade, pobreza e sofrimento, que exigia o mito familiar da biografia paradigmática dos artistas, no qual pintores recém-saídos de escolas de arte como o Instituto de Artes da Califórnia e Yale antecipavam imediatos reconhecimento e satisfação material – a *minha* afirmação deve ter soado tão incongruentemente fora de sintonia quanto os prognósticos urgentes sobre o fim imanente do mundo, inspirados pelo Livro das Revelações. Contrastando com o mercado das artes exultante e até mesmo febril de meados da década de 1980, que alguns comentaristas ressentidos, mas não de todo equivocados, compararam na época à celebre mania da tulipa que inundou a proverbial parcimônia e prudência dos holandeses com uma espécie de febre especulativa, o mundo da arte de meados da década de 1990 é um cenário

melancólico e comedido. Artistas que aguardavam ansiosamente um estilo de vida com bens imóveis principescos e restaurantes luxuosos passaram a disputar cargos de professores que de alguma forma lhes permitissem enfrentar o que na verdade poderia ser um longo e árido período.

Mercados são mercados, guiados pela lei da oferta e da procura, mas as procuras estão sujeitas a determinantes causais próprios, e não é absurdo pensar que o complexo de determinantes causais responsáveis pelo apetite por aquisição de arte na década de 1980 talvez jamais volte a se recombinar como naquela década, compelindo um grande número de pessoas a pensar em possuir arte como algo inerente à sua visão de um estilo de vida significativo. Até onde se pode vislumbrar, os fatores que se combinavam para inflacionar o preço das tulipas acima de qualquer expectativa razoável da Holanda do século XVII jamais tornaram a incidir exatamente daquela maneira. É claro que continuou a haver um mercado de tulipas, flutuante à medida que aquelas flores subiam e caíam nas preferências dos jardineiros, assim pode-se supor que haverá sempre um mercado de arte, com um movimento de ascensões e quedas nas reputações individuais, que é bastante familiar aos estudiosos da história do gosto e da moda. Colecionar arte pode não implicar um retroceder no tempo histórico como a jardinagem, mas colecionar talvez esteja tão profundamente arraigado no psiquismo humano quanto a jardinagem está – e afinal, não estou falando de agricultura, mas de jardinagem como forma de arte. Mas o mercado de arte talvez jamais volte a ser o que foi da década de 1980, e as expectativas de artistas e galeristas daquele tempo talvez jamais voltem a ser razoáveis. É claro que outras constelações de causas podem produzir um mercado com aparência semelhante, mas o que pretendo ressaltar é que, diferentemente dos ciclos naturais de ascensão e queda inerentes ao conceito de mercado, essa ocorrência seria estritamente imprevisível, como, por exemplo, a abrupta intervenção de um meteorito na órbita ordenada dos planetas que compõem o sistema solar.

Mas a tese sobre o fim da arte nada tem que ver com mercados, ou, por falar nisso, com o tipo de caos histórico exemplificado pela emergência do meteórico mercado de arte dos anos 80. A dissonância entre a minha tese e o vigoroso mercado da década de 1980 é tão pouco relevante para a minha tese sobre o fim da arte quanto o fim daquele mercado na presente década – que pode erroneamente sugerir sua confirmação. Então, o que poderia confirmar, ou não, a dissonância? Isso nos faz retornar à importância simbólica do ano de 1984 na história do mundo.

O que quer que os anais e as crônicas da história do mundo tenham registrado como acontecimentos de 1984, aquele que de longe pode ser tomado como o mais importante acontecimento naquele ano foi um não-acontecimento, exatamente como o acontecimento mais importante do ano 1000 d.C. foi a não ocorrência do fim do mundo, contrariando o que os visionários supunham com base no Livro das Revelações. O que *não* aconteceu em 1984 foi o estabelecimento de um Estado político de atuação em esfera mundial semelhante ao que o *1984* de George Orwell previa como praticamente inevitável. Na verdade, 1984 revelou-se tão diferente do *1984* previsto para ele que, uma década mais tarde, não se podia senão imaginar como uma predição sobre o fim da arte enfrentava a realidade histórica como nós a experimentamos uma década depois de ter sido feita: se o achatamento das curvas da produção e da procura artística não pode ser levado em conta contra ela, o que poderia? Orwell introduziu uma analogia de linguagem – o "como 1984" – que os leitores de sua ficção não teriam dificuldade em aplicar a certas flagrantes invasões de governos em assuntos privados. Mas, no alvorecer daquele ano, a analogia precisaria ser parafraseada em seu "como *1984*" – como a representação romanceada da história em vez de como a própria história, e a discrepância entre uma e outra certamente teria assombrado Orwell em 1948 (1984 com os dois últimos dígitos invertidos), quando o prognóstico da ficção parecia de tal maneira inscrito na trama política da história mundial que o frio terror desumanizado de um futuro totalitário parecia um destino que nada poderia impedir ou abortar. A realidade política de 1989, quando os muros caíram e a política européia tomou uma direção que dificilmente poderia ser imaginada, mesmo ficcionalmente em 1948, nem mesmo poderia ser vislumbrada no mundo de 1984, exceto que o mundo era ele próprio um lugar mais tranqüilo e menos ameaçador. A aterradora linguagem dos testes nucleares, mediante a qual as superpotências hostis enviavam sinais de uma para outra quando uma delas fazia algo que fosse percebido como ameaçador pela outra, havia sido substituída pela linguagem não menos simbólica da troca de exposições de pinturas impressionistas e pós-impressionistas. Depois da Segunda Guerra Mundial, as exposições oficiais de tesouros nacionais constituíram um gesto padrão pelo qual uma nação expressava à outra que as hostilidades haviam terminado e que podiam confiar uma à outra objetos de inestimável valor. É difícil pensar em objetos ao mesmo tempo mais frágeis fisicamente e no entanto mais preciosos do que pinturas de certo tipo:

a venda, em 1987, das *Íris* de Van Gogh por 53,9 milhões de dólares só vem ressaltar a implicação da confiança transmitida no ato de pôr telas tão valiosa para alguém nas mãos daqueles que, pouco antes, as teriam confiscado e penhorado. (Abrindo um parêntese, devo observar que a importância como gesto das exposições permanece viável, mesmo quando uma nação não tenha um estoque de tesouros nacionais para confiar à outra: hoje em dia, a disposição de um país em fazer parte da comunidade das nações pode ser medida pelo ato de patrocinar uma bienal. Nem bem o *apartheid* havia terminado na África do Sul, Johannesburgo já anunciava uma exposição dessa espécie, convidando os governos do mundo a patrocinar mostras em reconhecimento à sua aceitabilidade moral)[20] Em 1986, quarenta obras impressionistas e pós-impressionistas de nossa Galeria Nacional excursionaram pela então União Soviética, e naquele mesmo ano obras de qualidade comparável – obras que jamais esperaríamos ver fora da União Soviética – serviram de embaixadores estéticos nos principais museus americanos. O Grande Irmão de Orwell parecia cada vez menos uma possibilidade política e cada vez mais um ser ficcional, inspirado pelo que em 1948 parecia ser uma inevitabilidade histórica. A previsão ficcional de Orwell esteve bem mais perto de uma realidade histórica quando foi feita, em 1948, do que a minha predição histórica sobre a arte se afigurava em 1984, quando o seu *1984* parecia algo absolutamente falseado pela história. Contrastando com isso, as circunstâncias de um mundo da arte em colapso em 1994 pareciam realmente uma sólida confirmação a uma tese sobre o fim da arte, mas, como tento explicar, aquele colapso é causalmente independente de qualquer coisa que explique o fim da arte, e é possível pensar que o mesmo mercado em colapso fosse compatível com um saudável período de produção artística.

Em todo o caso, o fim da arte, tal como o penso, havia chegado bem antes de o mercado da década de 1980 ter sido, quando muito, imaginado. Ele ocorreu duas décadas antes da publicação de meu artigo "O fim da arte". Não foi um acontecimento dramático, como a queda do muro que marcou o fim do comunismo no Ocidente. Foi, como muitos eventos de abertura e fechamento, amplamente invisível àqueles que o vivenciavam. Em 1964 não havia artigos de primeira página no *The New York Times*, não havia boletins "de última hora" nos jornais televisivos noturnos. Eu certamente observei os próprios acontecimentos, mas não os percebi como marcando o fim da arte, não, como disse, até 1984. Mas isso é algo bem característico da percepção histórica. As descrições realmente importantes de acontecimentos são freqüentemente, para não dizer comumente, indisponíveis àqueles que presenciam esses acontecimentos. Quem, sabendo que Petrarca estava subindo o Monte Ventoux com uma cópia de Santo Agostinho na mão, poderia imaginar que aquele acontecimento daria início à Renascença? Quem, em visita à Stable Gallery na East 74th Street em Manhattan, para ver as obras de Warhol, poderia saber que a arte havia chegado a um fim?[21] Alguém pode ter expressado isso como um juízo de valor, desprezando as *Brillo Boxes* e tudo o que a *pop art* representava. Mas o fim da arte jamais se apresentou sob a forma de um juízo crítico, e sim como juízo histórico objetivo. A estrutura de inícios e fins, que praticamente define a representação histórica entendida narrativamente, aplica-se com dificuldade, mesmo que em retrospecto. O cubismo começou com as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso? Ou com a sua pequena escultura em papel de um violão em 1912, como Yves-Alain Bois defende em seu livro *Painting as Model*?[22] O expressionismo abstrato, no final da década de 1960, foi declarado como encerrado em 1962, mas em 1962 alguém acreditava que ele houvesse terminado? O cubismo e o expressionismo abstrato, é claro, foram movimentos; a Renascença foi um período. Sobre esses dois tipos de entidades temporais, o que faz sentido dizer, pelo menos, é que elas tiveram o seu fim. Já o meu argumento, por outro lado, diz respeito à *arte* como tal. Mas isso significa que também eu estou pensando na própria arte nomeando menos uma prática do que um movimento ou mesmo um período, com fronteiras temporais delimitadas. É claro que se trata de um movimento ou período razoavelmente longo, mas existem uns bons períodos ou movimentos historicamente sustentados de tal maneira incorporados nas atividades humanas que, às vezes, nos esquecemos de pensá-los historicamente, mas uma

[20] A África do Sul patrocinou a sua primeira bienal em 1995, ano do centenário da primeira Bienal de Veneza, tendo sido convidada a participar da Bienal de Veneza de 1993, pela primeira vez desde a adoção de seu repugnante sistema político. Os convites para mostras têm o mesmo significado no código de moralidade nacional que o patrocínio de bienais.

[21] A essas descrições chamo *sentenças narrativas* – descrevem um evento com referência a um evento posterior, que não poderia ter sido conhecido pelos contemporâneos do primeiro evento. Exemplos de sentenças narrativas, bem como de suas análises, podem ser encontrados em meu *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965).

[22] "Se a principal ruptura na arte deste século XX foi mesmo aquela perpetrada pelo cubismo, esse rompimento provavelmente não se deveu ao *Demoiselles d'Avignon* nem ao cubismo analítico, mas à conspiração entre a máscara Grebo e o *Violão*" (Bois, Y. -A. *Painting as Model* [Cambridge: MIT Press 1990], p. 79).

vez que o fazemos, podemos imaginá-los chegando a um ou outro fim – ciência e filosofia, por exemplo. Elas poderiam chegar a um fim sem que com isso as pessoas deixassem de filosofar ou de fazer ciência. E na verdade elas poderiam chegar, por assim dizer, a *começos*. Recordemos o subtítulo do grande texto de Hans Belting, *Likeness and Presence: The Image before the Era of Art*. A "era da arte" se inicia aproximadamente em 1400 d.C., na concepção de Belting, e embora as imagens realizadas antes disso fossem "arte", não eram concebidas como tal, e o conceito de arte não desempenhava nenhum papel em seu vir a ser. Belting argumenta que até (aproximadamente) 1400 d.C. as imagens eram veneradas, mas não apreciadas esteticamente, e então ele claramente inscreve a estética no significado histórico da arte. Devo argumentar em um capítulo posterior que as considerações estéticas, tendo atingido o seu clímax no século XVIII, não se aplicam essencialmente ao que devo me referir como "arte depois do fim da arte" – isto é, a arte produzida a partir do final da década de 1960. O fato de que havia – e há – arte antes e depois da "era da arte" mostra que a conexão entre a arte e a estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte.[23] Mas creio estar me adiantando demais na minha história.

Passo agora a relacionar essas questões a outro acontecimento de 1984, certamente decisivo para mim, mas não para a história do mundo. Em outubro daquele ano, minha vida sofreu uma brusca reviravolta, desviando-se da ortogonal da filosofia profissional: comecei a escrever crítica de arte para o *The Nation* – um giro, pois, de 90° em relação a qualquer caminho que eu pudesse ter previsto para mim, pois eu jamais havia tido a menor intenção de me tornar um crítico de arte. Foi um episódio de quase puro acaso, ainda que, uma vez tendo abraçado a carreira, acabei descobrindo que ela vinha ao encontro de um impulso bastante profundo em meu caráter, tão profundo, creio eu, que jamais teria vindo à tona não fosse a intervenção do acaso. Até onde sei, não houve relação causal digna de ser levada em conta entre "a publicação de "The End of the Art" e ter me tornado crítico da arte, mas houve conexões de outro tipo. Em primeiro lugar, as pessoas levantavam a questão de como seria possível proclamar o fim da arte e após iniciar uma carreira em crítica de

[23] Tentei demonstrá-lo filosoficamente em *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), cap. 4; e no *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), cap. 2.

arte: parecia que se as declarações históricas fossem legítimas, a prática logo se tornaria impossível pela falta de um assunto. Mas é claro que eu não havia declarado de maneira nenhuma que a arte estava *deixando de ser feita!* Produziu-se grande quantidade de arte desde o fim da arte – se é que houve mesmo um fim da arte – do mesmo modo que, na visão histórica de Hans Belting, grande quantidade de arte foi produzida antes da era da arte. Com isso, a questão de uma não-confirmação empírica de minha tese não pode se assentar no fato de a arte continuar sendo produzida, mas muito mais no tipo de arte de que se trata, e também no que se poderia chamar – tomando de empréstimo um termo do filósofo que venho adotando como mestre nesta investigação, Georg Wilhelm Friedrich Hegel – de o *espírito* em que a arte foi feita. Em todo caso, foi consistente com a arte ter chegado ao fim que continuasse a existir arte, razão pela qual continuaria a haver muita arte para servir de assunto à crítica.[24] Mas então o tipo de crítica que seria legítimo praticar teria de ser muito diferente do tipo autorizado por alguma visão da história exceto a minha – visões da história, por exemplo, que identificam certas formas de arte como historicamente imperativas. Esses pontos de vista são o equivalente, pode-se dizer, de um povo escolhido, ao qual o sentido da história encontra-se supostamente atrelado, ou a uma classe específica, como o proletariado, destinado a ser o veículo do destino histórico, em contraste com o qual nenhuma outra classe ou pessoa – ou arte – possui um significado histórico decisivo e derradeiro. Em uma passagem que hoje certamente o colocaria em apuros, Hegel escreve sobre a África como "parte não-histórica do mundo ... O que propriamente entendemos por África é o espírito não-histórico, subdesenvolvido, ainda envolvido nas condições da mera natureza".[25] De modo semelhante, e com uma atitude não menos abrangente, Hegel descarta a Sibéria como se estivesse "além dos limites da história". A visão de história de Hegel impõe que apenas certas regiões do mundo, e só em determinados momentos, eram verdadeiramente "mundo histórico", de modo que outras regiões, ou a mesma região em outros momentos, não eram parte realmente do que estava ocorrendo historicamente. Faço menção a isso porque as concepções de história da arte que pretendo contrastar com a minha definem, de modo semelhante, somente alguns tipos de arte como historicamente relevantes, e os demais como não estando presentes no momento "his-

[24] E, é claro, muitas exposições de arte foram realizadas antes do fim da arte.

[25] Hegel, G. W. F. *The Philosophy of History*, trad. J. Sibree (New York: Wiley Book, 1944), p. 99.

tórico mundial", não sendo por isso merecedores de real consideração. Essa arte – por exemplo, a arte primitiva, a arte popular, o artesanato – não é, como os adeptos dessas concepções comumente dizem, realmente arte, simplesmente porque, na frase de Hegel, reside "além dos limites da história."

Esses gêneros de teorias foram especialmente proeminentes na era moderna, e definiram uma forma de crítica em contraposição à qual estou ansioso por definir a minha própria. Em fevereiro de 1913, Malevich assegurava a Matiushin que "a única direção significativa para a pintura era o cubo-futurismo".[26] Em 1922, os dadaístas de Berlim celebraram o fim de toda arte, exceto a Maschinekunst de Tatlin, e naquele mesmo ano os artistas de Moscou declararam que a pintura de cavalete como tal, abstrata ou figurativa, pertencia a uma sociedade historicamente substituída. "A arte verdadeira, como a vida verdadeira, trilha uma *estrada única*", escreveu Piet Mondrian em 1937.[27] Mondrian viu a si mesmo nesta estrada, assim na vida como na arte, e na vida porque na arte. E acreditou que outros artistas estariam levando falsas vidas se a arte que faziam estivesse em um caminho errado. Clement Greenberg, em ensaio que definiu como "uma apologia histórica à arte abstrata" – "Toward a Newer Laocoön"– insistia que "o imperativo [para se fazer arte abstrata] vem da história" e que o artista é mantido "num tornilho do qual, no momento presente, ele só pode escapar capitulando de sua ambição e retornando a um passado bolorento". Em 1940, por ocasião de sua publicação, a única "estrada verdadeira" para a arte era a abstração. E isso valia mesmo para artistas que, embora modernistas, não eram de todo abstracionistas: "A lógica do desenvolvimento era tão inexorável que ao final a sua obra se constituía em meramente mais um passo em direção à arte abstrata."[28] "A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma única coisa", Ad Reinhardt escreveu em 1962. "O único objetivo em 50 anos de arte abstrata é apresentar a arte como a arte, e como nada mais ... tornando-a mais pura e mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva."[29] "Existe uma só arte", afirmou Reinhardt reiteradamente, e ele acreditava fervorosamente que *suas* pinturas – pretas, foscas, quadradas – constituam a essência da arte.

[26] Malevitch (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), p. 8.
[27] Mondrian, P. "Essay, 1937", *Modern Art Criticism* (Detroit: Gale Research Inc., 1994), p. 137.
[28] Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism*, I: 37.
[29] *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1991), p. 53.

INSTALAÇÃO DE FOTOGRAFIA, PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DADÁ, BERLIM, 1921. CRÉDITO DA FOTO: JOHN BLAZEJEWKI.

Reivindicar que a arte chegou a um fim significa dizer que as críticas desse tipo não são mais legítimas. Nenhuma arte é mais historicamente imperativa comparada com qualquer arte. Nenhuma arte é historicamente mais verdadeira do que outra, nem em especial mais falsa. Assim, no mínimo, a crença de que a arte chegou a um fim exige um tipo de crítico que não se pode ser, se alguém pretende ser crítico de qualquer modo: não pode mais haver nenhuma forma de arte determinada historicamente, todo o resto sendo colocado além dos limites. Por outro lado, ser esse tipo de crítico exige que todas as narrativas históricas da arte da espécie que acabo de referir sejam, doravante, falsas. E falsas, pode-se dizer, com fundamentos filosóficos, o que requer algum comentário. Cada uma das narrativas – de Malevich, de Mondrian, de Reinhardt e dos demais – não são senão manifestos velados, e os manifestos estavam entre as principais obras artísticas da primeira metade do século XX, com antecedentes no século XIX, acima de tudo ligados aos movimentos ideologicamente retrógrados dos pré-rafaelitas e dos nazarenos. A historiadora Phyllis Freeman, que pertence ao meu círculo de relações, tomou o manifesto como tópico de pesquisa e descobriu aproximadamente quinhentos exemplares, alguns dos quais – o manifesto surrealista e o futurista – são quase tão

conhecidos quanto as obras que eles procuraram validar. O manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração. É um mero acidente que alguns dos principais movimentos do século XX fossem desprovidos de manifestos explícitos. O cubismo e o fauvismo, por exemplo, empenharam-se em definir uma nova ordem na arte, descartando tudo que obscurecesse a verdade ou a ordem fundamentais que os adeptos supunham ter eles próprios descoberto (ou redescoberto). "Foi essa a razão", explicou Picasso para Françoise Gilot, pela qual os cubistas "abandonaram cor, emoção, sensação e tudo o que havia sido introduzido na pintura pelos impressionistas".[30] Todos os movimentos eram direcionados por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que todo o resto exceto X não é – ou não é essencialmente – arte. Então, cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa de redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. Cada um se apoiava em uma filosofia da história que definia o sentido da história com base em um estado final que consistia na verdadeira arte. Uma vez trazida para o nível da autoconsciência, essa verdade revela-se como presente em toda arte relevante: "Nessa medida," como Greenberg observa a certa altura, "a arte permanece imutável".

O quadro é então o seguinte: existe um tipo de essência trans-histórica na arte, por toda a parte e sempre a mesma, mas que só se revela por meio da história. Até esse ponto, eu vejo como algo consistente. O que não considero válido é a identificação dessa essência com determinado estilo de arte – monocromática, abstrata ou o que for – significando que a arte de qualquer outro estilo é falsa. Isso conduz a uma leitura anistórica da história segundo a qual toda arte é essencialmente a mesma – toda arte, por exemplo, é essencialmente abstrata – tão logo despimos o disfarce, ou o acidente histórico que não pertence à história da "arte enquanto arte". A crítica, então, consiste em penetrar esse disfarce, em alcançar a suposta essência. E, infelizmente, também consiste em denunciar qualquer arte que deixasse de aceitar a revelação. Qualquer que fosse a justificativa, Hegel afirmou que arte, filosofia e religião são os três momentos do Espírito Absoluto, de modo que os três são essencialmente o resultado das transformações de um em outro, ou modulações, sob diferentes modulações, de um tema idêntico. O comportamento dos críticos

[30] Gilot, F. & Lake, C. *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1964), p. 69.

de arte no período moderno parece ter confirmado isto de maneira quase assustadora, pois seus endossos foram o mesmo que autos-de-fé, talvez um significado alternativo para "manifesto", com a implicação adicional de que quem quer que não dê sua adesão deve ser esmagado, como herege. Os hereges impedem o avanço da história. Em termos de prática crítica, o resultado é que quando os vários movimentos artísticos não escrevem os seus próprios manifestos, torna-se tarefa dos críticos escrever esses manifestos. A maior parte das revistas de arte influentes – *Artforum, October, The New Criterion* – consiste em uma profusão de manifestos publicados em série, que dividem o mundo da arte em arte que importa e as demais. Comumente, na condição de autor de manifesto, o crítico não pode elogiar um artista em que acredita – digamos, Twombly – sem denunciar outro, digamos, Motherwell. O modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos. É inerente ao momento pós-histórico da história da arte imune a manifestos e demandando uma prática inteiramente crítica.

Não posso continuar essa abordagem levando em conta o modernismo assim interpretado – como a última era da história da arte antes do fim da arte, a era em que artistas e pensadores lutavam para definir precisamente a verdade filosófica da arte, um problema que não havia sido sentido verdadeiramente na história da arte anterior, quando em certa medida se tinha como certo o conhecimento da natureza da arte, e uma atividade imposta pelo colapso do que passou a ser conhecido, a partir do grande trabalho de Thomas Kuhn em sistematizar a história da ciência, como paradigma. Na verdade, o grande paradigma tradicional das artes visuais vinha sendo a mimese, que durante alguns séculos serviu admiravelmente bem às propostas teóricas da arte. Além disso, também definiu uma prática crítica bem diferente da que foi legada pelo modernismo, que tinha de encontrar um novo paradigma e eliminar paradigmas concorrentes. O novo paradigma, supunha-se, serviria à arte futura tão adequadamente quanto o paradigma da mimese havia servido à arte passada. No início da década de 1950, Mark Rothko disse a David Hare que ele e seus pares "estavam produzindo uma arte que haveria de durar pelo menos mil anos".[31] E é importante reconhecer quão histórica essa concepção era realmente: Rothko não estava falando sobre a produção de obras que durariam mil anos, que sobreviveriam ao teste do tempo, mas de um *estilo* que definiria a produção artística por mil anos, por um período tão

[31] Breslin, J. *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 431.

longo quanto aquele particularizado pelo paradigma mimético. Nesse espírito, Picasso disse a Gilot que ele e Braque esforçavam-se por "instaurar uma nova ordem",[32] que faria pela arte o mesmo que fizera o cânone de regras da arte clássica, mas que entrou em dissolução, entendia ele, com os impressionistas. A pretensão de conferir um caráter universal para a nova ordem foi marcada pelo fato de as primeiras pinturas cubistas serem anônimas, e portanto explicitamente anti-individuais, já que não assinadas. É claro que isso não foi especialmente duradouro. Os movimentos surgidos dessa declaração no século XX tinham um tempo de vida de poucos anos ou mesmo de poucos meses, como no caso do fauvismo. É claro que a influência se deu por mais tempo, como ocorreu com a do expressionismo abstrato, que conta com adeptos mesmo em nossos dias. Mas hoje ninguém se atreveria a comemorá-los como o próprio sentido da história!

A questão sobre a Era dos Manifestos é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como história da descoberta daquela verdade filosófica. Nesse aspecto, a minha própria concepção das coisas tem muito em comum com essas teorias, de cuja prática crítica implícita a minha própria difere necessariamente, mas de um modo distinto de como elas diferem entre si. O que a minha teoria tem em comum com elas é que, em primeiro lugar, ela também se fundamenta em uma teoria filosófica da arte, ou, mais do que isso, em uma teoria sobre qual é a questão filosófica correta relacionada com a natureza da arte. A minha também se baseia em uma leitura da história da arte, de acordo com a qual a questão da maneira certa de pensar filosoficamente a história só foi possível quando a história tornou isso possível – quando, deve-se dizer, a natureza filosófica da arte surgiu como questão no âmbito da própria história da arte. Embora eu possa afirmar apenas esquematicamente, a *diferença* reside no seguinte aspecto: penso que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte. O pensamento é completamente hegeliano, e a passagem em que Hegel o enuncia é famosa:

[32] Gilot, F. & Lake, C. *Life with Picasso*, p. 69.

> A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas *idéias* em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que o fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é.[33]

"Em nossos dias" refere-se à época em que Hegel ministrava suas magistrais conferências sobre as belas-artes, o que se deu pela última vez em Berlim, em 1828. E é claro que isso aconteceu muito antes de 1984, quando cheguei à minha própria versão da conclusão de Hegel.

Certamente poderia parecer que a história subseqüente da arte tenha deturpado a predição de Hegel – basta pensar em quanta arte foi feita depois disso e quantos tipos diferentes de arte, como testemunha a proliferação de diferenças artísticas no que acima chamei de Era dos Manifestos. Então, dada a questão da condição de minha predição, não há ainda fundamentos suficientes para supor que o mesmo que aconteceu com a declaração surpreendente de Hegel possa acontecer com a minha, que afinal vem a ser quase uma repetição da de Hegel? Qual seria a condição da minha predição se o século e meio subseqüentes fossem repletos de incidentes artísticos como o do período posterior ao de Hegel? Não teria sido então não apenas falso, mas ignominiosamente falso?

Bem, há muitas maneiras de ver o falseamento por meio dos incidentes artísticos subseqüentes à tese de Hegel. Um meio de fazê-lo é reconhecer quão diferente foi o período que se seguiu na história da arte, isto é, de 1828 a 1964. Ele contém precisamente o período que venho aqui caracterizando, que é o do modernismo entendido como Era dos Manifestos. Mas uma vez que cada manifesto corresponde a um esforço adicional para definir arte filosoficamente, qual a diferença entre o que de fato aconteceu e o que Hegel disse que aconteceria? E em vez de proporcionar uma "satisfação imediata",

[33] Hegel, G. W. F. *Estética*, p. 11.

esse apelo artístico em sua quase totalidade dirigiu-se não aos sentidos, mas ao que Hegel chamou de juízo, e portanto a nossas crenças filosóficas sobre o que é arte? Assim, é quase como se a estrutura do mundo da arte consistisse exatamente não em "criar de novo arte", mas em *criar arte explicitamente para o propósito de saber filosoficamente o que é arte?* O período a partir de Hegel foi singularmente estéril no que diz respeito à filosofia da arte praticada por filósofos, exceção feita, é claro, a Nietzsche, e talvez a Heidegger, que no epílogo de seu "A origem da obra de arte", de 1950, argumentou que seria demasiadamente prematuro atribuir verdade ou falsidade ao pensamento de Hegel:

> Não é possível fugir ao juízo que Hegel expressa com essas afirmações observando que desde que ele ministrou suas conferências sobre estética pela última vez, no inverno de 1828-1829 ... temos presenciado o surgimento de muitas novas obras e movimentos artísticos. Hegel não pretendeu negar essa possibilidade. Contudo, permanece a questão: a arte é ainda uma forma essencial e necessária em que se dá a verdade decisiva para a nossa existência histórica, ou a arte deixou de ter esse caráter?[34]

A filosofia da arte depois de Hegel pode ter sido estéril, mas a arte, que estava buscando progredir para a compreensão filosófica de si mesma, foi bastante rica: em outras palavras, a riqueza da especulação filosófica era semelhante à riqueza da produção artística. Nas eras anteriores a Hegel, não ocorrera nada semelhante a isso. É claro que houve guerra de estilos entre *disegno* e *colorito* na Itália do século XVI, ou entre as escolas de Ingres e de Delacroix na França por volta da época do discurso de Hegel. Mas à luz da disputa filosófica empreendida em nome de imperativos artísticos no período modernista essas diferenças revelaram-se menores e negligenciáveis: eram diferenças sobre o modo de representação pictórica, e não diferenças que questionavam a premissa total da representação que os contendores tomavam por certa. Em Nova York, na primeira década do século XX, a grande guerra de estilos deu-se entre os Independentes, conduzidos por Robert Henri, e a academia. A disputa dizia respeito à maneira e conteúdo, mas em 1911, após visitar uma exposição de Picasso na Stieglitz Gallery 291, um astuto crítico de arte observou que "os pobres Independentes devem olhar para seus louros.

[34] Heidegger, M. "The Origin of the Artwork", trad. Albert Hofstadter, in Hofstadter, A. & Kuhn, R. *Philosophies of Art and Beauty* (Chicago: University of Chicago Press, 1964), p. 701-3.

Eles já são objeto de ridículo, e em breve os veremos confundidos com a antiga, e bem mais maltratada, Academia Nacional de Design".[35] Picasso diferia deles de maneira mais radical do que eles diferiam entre si: distinguia-se deles do mesmo modo como diferem filosofia e arte. E ele diferia de Matisse e dos surrealistas do modo como uma posição filosófica difere de outra. Então, é completamente possível visualizar a história da arte subseqüente ao pronunciamento de Hegel mais como uma confirmação do que como um falseamento dessa predição.

Uma possível analogia à tese do "fim da arte" pode ser encontrada no argumento de Alexandre Kojève de que a história teve seu fim em 1806, com a vitória de Napoleão na batalha de Jena.[36] É claro que ele entende por história a grande narrativa desenvolvida por Hegel em seu livro sobre filosofia da história, de acordo com o qual a história é na verdade a história da liberdade. E há etapas definidas dessa conquista histórica. O que Kojève quer dizer é que a vitória de Napoleão determinou o triunfo dos valores da Revolução Francesa – liberdade, igualdade, fraternidade – no âmago do poder aristocrático no qual só uns poucos eram livres e a desigualdade definia a estrutura política da sociedade. De certo modo, a tese de Kojève soa insana. Historicamente, houve muitos acontecimentos depois de Jena: a Guerra Civil Americana, as duas guerras mundiais, a ascensão e, após, a queda do comunismo. Mas tudo isso, Kojève insiste, é meramente o caminho para a instauração da liberdade universal – um processo que chegou mesmo a integrar a África na história do mundo. O que outros veriam como uma refutação esmagadora, Kojève viu ao contrário como considerável confirmação da realização, nas instituições humanas, da liberdade como força condutora da história.

Naturalmente, nem toda arte visual da era pós-hegeliana é filosófica da maneira que a arte direcionada pelos manifestos o é. Grande parte dela realmente vem estimular o que Hegel denominou "satisfação imediata", pelo qual entendo que ele quer dizer a satisfação não mediada pela teoria filosófica. Grande parte da arte do século XIX – e aqui me refiro especialmente aos impressionistas, apesar do alvoroço causado por eles no início – proporcionam prazer não-mediado. Para apreciar os impressionistas não é preciso de filosofia, mas tão-somente se subtrair a uma filosofia desvirtuadora, que im-

[35] Watson, S. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (New York: Abbevile Press, 1991), p. 84.
[36] Kojève, A. *Introduction à la lecture de Hegel*, 2. ed. (Paris: Gallimard, 1968), 436n; trad. J. H. Nichols, Jr., *Introduction to the Reading of Hegel* (New York: Basic Books, 1969), p. 160 *et seq.*

pediu os seus primeiros observadores de vê-los pelo que são. A obra impressionista é esteticamente agradável, o que em parte explica por que suas obras são tão amplamente admiradas pelos que não são exatamente partidários da arte vanguardista, e também os seus elevados preços: a arte impressionista traz em si a memória de ter ultrajado os críticos, sendo ao mesmo tempo aprazível a ponto de dar àqueles que a colecionam um sentimento de extraordinária superioridade intelectual e crítica. Mas o aspecto filosófico a se observar é que a história não passa por mudanças abruptas nem freadas bruscas, por assim dizer. Os pintores trabalharam no estilo expressionista abstrato por muito tempo depois de o movimento ter chegado ao seu fim, sobretudo porque acreditavam nele e sentiam que ele ainda era válido. O cubismo definiu uma imensa quantidade de pinturas do século XX bem depois de encerrado o grande período de criatividade cubista. Teorias sobre arte conferem sentido a manifestações artísticas do período modernista, mesmo depois de as teorias terem desempenhado o seu papel histórico no diálogo dos manifestos. O simples fato de o comunismo haver terminado como movimento histórico mundial não impõe que deixem de existir comunistas no mundo. Ainda há monarquistas na França, nazistas em Skokie, Illinois, e comunistas nas selvas da América do Sul.

Mas, de modo semelhante, do fim da arte para cá continuam a haver experimentos filosóficos modernistas em arte, como se o modernismo não tivesse terminado, como, na verdade, não terminou nas mentes e práticas dos que continuam a acreditar nele. Mas a verdade profunda do presente histórico, ao que me parece, reside no término da Era dos Manifestos porque a premissa subjacente de uma arte orientada por manifestos é filosoficamente indefensável. Um manifesto distingue a arte que ele justifica como sendo a arte verdadeira e única, como se o movimento por ela expressado tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é. Mas a verdadeira descoberta filosófica penso ser, na verdade, que não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda arte é igual e indiferentemente arte. A mentalidade que se expressava nos manifestos buscava no que supunha ser um meio filosófico distinguir a arte real da pseudo-arte, embora, em certos movimentos filosóficos, o esforço fosse o de encontrar um critério para distinguir questões autênticas de pseudoquestões. As pseudoquestões parecem ser autênticas e de importância crucial, mas são questões apenas no sentido gramatical

mais superficial. Em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, por exemplo, Ludwig Wittgenstein escreveu que "a maior parte das proposições e questões que se tem escrito sobre matérias filosóficas não é falsa, mas sem sentido. Não podemos, portanto, de modo algum, responder a nenhuma questão desse tipo, mas somente declarar a sua falta de sentido".[37] Essa visão foi transformada em um grito de guerra pelo movimento positivista lógico, que jurou o extermínio de toda a metafísica por meio da demonstração de seu absurdo. E era absurdo, afirmaram os positivistas (mas não Wittgenstein), por ser inverificável. Em sua concepção, as únicas proposições significativas eram as da ciência, e a ciência era marcada por sua verificabilidade. Isso, é claro, abandonou a questão referente à tarefa da própria filosofia, e a verdade era que o critério de verificabilidade se voltou inevitavelmente contra seus defensores, dissolvendo-se como absurdo. Para Wittgenstein, a filosofia desaparecia, deixando atrás de si apenas a tarefa de demonstrar sua falta de sentido. Um posicionamento paralelo na arte teria deixado intacta como única arte significativa, como a única arte que era essencialmente arte, a tela monocromática preta ou branca, quadrada, plana e fosca, reiteradamente, como na heróica visão de Ad Reinhardt. Tudo o mais não seria arte. Difícil teria sido saber o que seria então, se não arte. Mas no período dos manifestos concorrentes, as declarações de que algo não era – e *de fato* não era – arte, era a atitude crítica padrão. E correspondiam, na filosofia dos primórdios de minha formação, a declarações de que algo não era – não realmente – filosofia. O máximo que esses críticos concederiam era que Nietzsche, Platão ou Hegel poderiam ter sido poetas. O máximo que os correspondentes na arte poderiam permitir é que algo que não fosse realmente arte fosse ilustração, ou decoração, ou algo menor. "Ilustrativo" e "decorativo" estavam entre os epítetos críticos da Era dos Manifestos.

Para mim, a questão sobre o que a arte real e essencialmente é – em contraposição ao que ela aparentemente ou não intrinsecamente é – seria a forma errada assumida pela questão filosófica, e os pontos de vista que propus em vários ensaios sobre o fim da arte procuram sugerir qual deveria ser a forma real da pergunta. Como vejo, a forma da pergunta é: o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não

[37] Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus* (Londres: Routledge e Kegan Paul, 1933), proposição 4.003. As "pseudoquestões" abusivas eram padrão no discurso positivista lógico, como eram as "pseudo-afirmações", e isso consta do "The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language", de Rudolph Carnap, trad. Arthur Pap, in Ayer A. J. *Logical Positivism* (Glencoe, Ill. Free Press, 1959), 61 e *passim*.

se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas? O que me despertou para essa questão foi a exposição das esculturas de *Brillo Box* de Andy Warhol na extraordinária mostra realizada na Stable Gallery, na East 74th Street, Manhattan, em abril de 1964. Quando aquelas caixas apareceram naquele momento – e ainda vigorava a Era dos Manifestos que tanto eles lutaram para finalmente provocar a queda, foram muitos os que disseram – e muitos dos remanescentes da era ainda o dizem – que aquelas obras de Warhol não eram realmente arte. Mas eu estava convencido de que eram arte, e para mim a pergunta instigante e realmente profunda era no que consistia a diferença entre elas e as caixas de papelão de Brillo que poderiam ser encontradas no depósito dos supermercados, uma vez que nenhuma das diferenças entre elas pode explicar a diferença entre realidade e arte. Eu argumentava que todas as questões filosóficas possuem essa forma: duas coisas externamente indiscerníveis podem pertencer a categorias filosóficas diferentes, na verdade drasticamente diferentes.[38] O exemplo mais famoso é aquele que abre a própria era da filosofia moderna com a Primeira Meditação de Descartes, na qual ele descobre que não existe um critério interno que possa distinguir a experiência do sonho da vigília. Kant procura explicar a diferença entre uma ação moral e outra que se assemelha exatamente a ela, mas que se limita a estar em conformidade com os princípios de moralidade. Heidegger demonstra que não há diferença externa entre uma vida autêntica e uma vida inautêntica, por maior que seja a diferença entre autenticidade e inautenticidade. E a lista pode chegar às próprias fronteiras da filosofia. Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter – ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo.

Essas descobertas filosóficas surgiram em um dado momento da história da arte, e ocorre-me que de certa maneira a filosofia da arte foi refém da história da arte, porque não se poderia perguntar pela verdadeira forma assumida pela questão filosófica relativa à natureza da arte até que fosse historicamente possível perguntá-lo – isto é, até que a existência de obras como a *Brillo Box* se fizesse historicamente possível. Enquanto isso não fosse uma possibilidade histórica, também não poderia ser uma possibilidade filosófica: afinal e, até mesmo os filósofos são condicionados pelo que é historicamente possível. Quando a questão é trazida à consciência num certo momento do desdobramento histórico da arte, atinge-se um novo nível de consciência filosófica. E isso significa duas coisas: em primeiro lugar, que, tendo se alçado à esse nível de consciência, a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica. Essa é antes a tarefa dos filósofos da arte. Em segundo lugar, significa que não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte – com a arte pura de Reinhardt, mas também artes ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental e ocidental, primitiva e não primitiva, por mais que elas possam diferir umas das outras. Uma definição filosófica tem de apreender tudo, e portanto não deve excluir nada. Mas isso por fim significa a inexistência de uma direção histórica que a arte possa tomar a partir daí. Durante todo o século XIX, a arte foi conduzida rumo a uma autoconsciência filosófica, e isso foi tacitamente compreendido como significando que os artistas deveriam produzir uma arte que incorporasse a essência filosófica da arte. Hoje podemos verificar que se tratava de uma compreensão equivocada, e com um entendimento mais claro chega-se ao reconhecimento de que não há mais outra direção que a história da arte possa tomar. Ela poderá ser qualquer coisa que artistas e benfeitores queiram que seja.

Voltemos a 1984 e às lições daquele ano em relação ao que fora previsto para ele na destruidora visão novelística de Orwell sobre a forma das coisas que estavam por vir. Os aterrorizantes Estados monolíticos previstos por Orwell eram, em pelo menos dois dos três casos, orientados por um manifesto, o mais celebrado de todos os manifestos – o *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. O que o ano de 1984 real demonstrou foi que a filosofia da história representada naquele documento entrou em colapso, e que a história tinha cada vez menos probabilidade de ser encontrada incorporando as leis históricas "trabalhando com vontade de ferro em direção a resultados inevitáveis", sobre as quais Marx escreveu no prefácio à sua primeira edição do *Capital*. Marx e Engels não caracterizam realmente o "resultado inevitável" da história senão de ma-

[38] Desenvolvo este conceito de forma mais abrangente em *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (New York: Harper & Row, 1989).

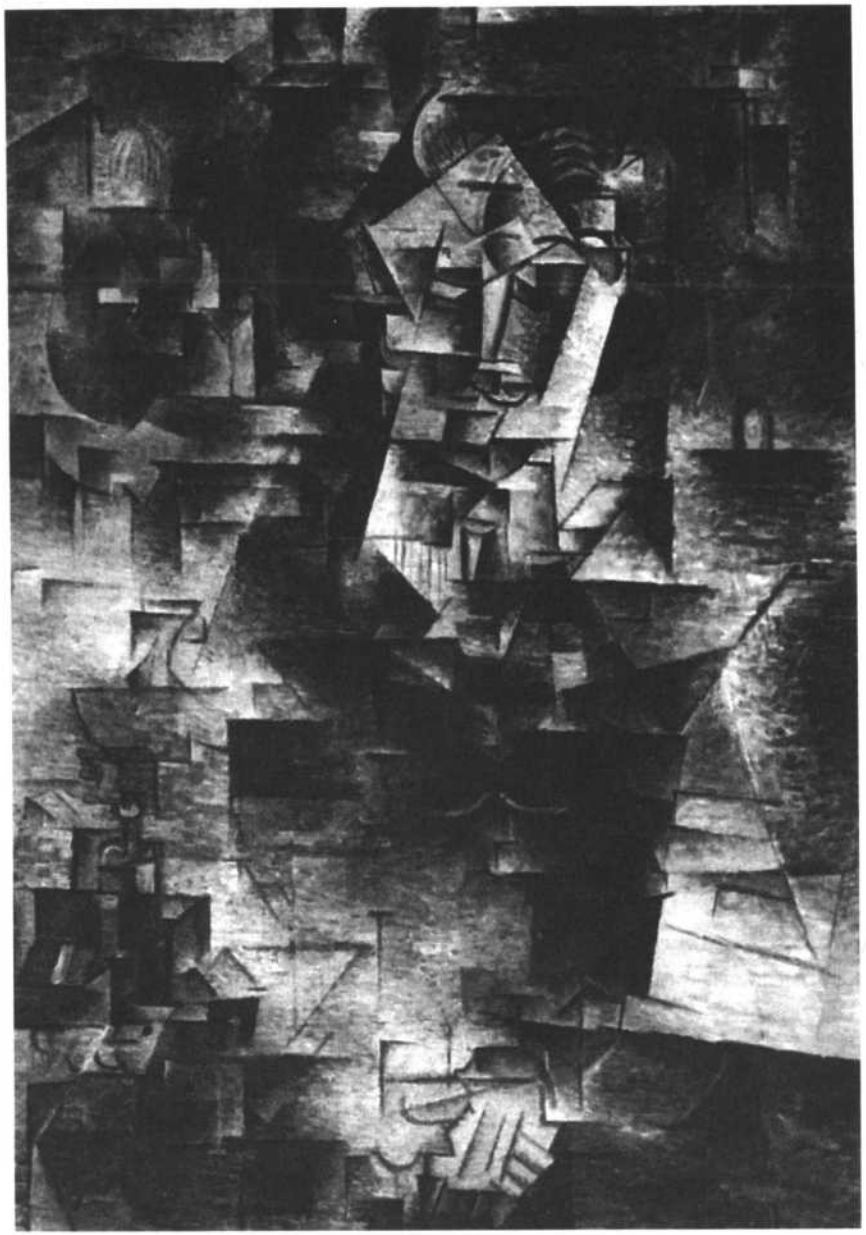
neira negativa, que estariam livres da luta de classes que havia sido a força condutora da história. Eles sentiam que a história em certo sentido pararia se as contradições de classes fossem todas resolvidas, e que o período pós-histórico seria, de alguma maneira, utópico. Um tanto quanto cautelosamente, eles ofereceram uma visão da vida na sociedade pós-histórica em uma famosa passagem de seu *A ideologia alemã*. Em vez de indivíduos sendo forçados a "uma esfera de atividade exclusivamente particular", escreveram eles, "todos podem se realizar em qualquer campo que desejarem". Isso "torna possível que eu faça uma coisa hoje e outra no dia seguinte, caçar pela manhã, pescar à tarde, alimentar o gado ao anoitecer, criticar após o jantar, a meu bel-prazer, sem jamais ter de me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico".[39] Em uma entrevista de 1963, Warhol expressou o espírito dessa maravilhosa previsão da seguinte forma: "Como se pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve poder ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *pop art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa."[40] E Warhol disse muito bem. Essa foi uma resposta à arte dos manifestos, em que a principal crítica de seus adeptos a outras artes consistia no fato de que não tinham o "estilo" certo. Warhol está dizendo que isso deixou de fazer sentido: todos os estilos possuem igual mérito, nenhum é "melhor" do que o outro. É óbvio que isso deixa abertas as opções de crítica. Não implica que toda a arte seja igual e indiferentemente boa. Apenas quer dizer que ser uma arte boa ou ruim não é uma questão de pertencer ao estilo certo, ou de subsumir ao manifesto certo.

É a isso que me refiro com "fim da arte". Refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada na história da arte no decorrer dos séculos, e que chegou a seu fim em meio a certa liberdade de conflitos que eram inescapáveis na Era dos Manifestos. É claro que existem duas maneiras de se ter uma liberdade de conflitos. Uma delas é realmente eliminar tudo o que não se adapte a determinado manifesto. Politicamente, isso assumiu uma forma de limpeza étnica. Quando não houver mais tutsis, não haverá mais conflitos entre tutsis e hutus. Quando não restarem mais bósnios, não haverá mais conflitos entre eles e os sérvios. A outra forma é conviver sem a necessidade de limpeza, de dizer qual a diferença que faz você ser o que é, seja tutsi ou hutu, bósnio ou sérvio. O que importa é o tipo de pessoa que você é. A crítica moral sobrevive na era do multiculturalismo, assim como a crítica de arte sobrevive na era do pluralismo.

Até que ponto minha predição é confirmada na prática da arte real? Bem, basta olhar à sua volta. Que maravilha seria acreditar que o mundo da arte pluralista de nosso presente histórico é um arauto dos acontecimentos políticos que estão por vir!

[39] Marx, K. & Engels, F. "The German Ideology", *in* Tucker, R. C. (ed.) *The Marx-Engels Reader* (New York: W. W Norton, 1978), p. 160.

[40] Swenson, G. R. "What is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Parte I", *Art News* 64 (novembro de 1963), p. 26.



DANIEL-HENRY KAHNWEILER (1910) POR PABLO PICASSO, 1881-1973.
ÓLEO SOBRE TELA, 100,6 X 72,8CM.
DOAÇÃO DA SRA. GILBERT W. CHAPMAN EM MEMÓRIA DE CHARLES B. GOODSPEED, 1948.561.
FOTO DE 1996, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO.

. . . . . CAPÍTULO TRÊS

Narrativas mestras e princípios críticos

A HISTÓRIA DE VIDA DE QUALQUER PESSOA nunca é o simples desdobrar-se no curso do tempo de uma narrativa internamente programada, ainda que esta exiba o que se pode chamar de "estrutura episódica padrão", como, por exemplo, "as sete idades do homem" de Shakespeare. O que faz a biografia e a sua leitura valerem a pena são os acidentes, as intersecções e entrecruzamentos de histórias causais, que projetam acontecimentos pouco previsíveis a partir de um encadeamento qualquer. Assim, posso dizer, "Por acaso, não saí para almoçar naquele dia", ou, "num impulso, decidi parar na livraria quando estava a caminho do centro". E em ambos os casos aconteceu algo de enorme importância na vida desse narrador, algo que bem poderia jamais ter se realizado, ou sequer imaginado. Então alguém poderá perguntar o que isso tem que ver com o modo como você acabou se tornando um crítico de arte, arte cuja história, na minha concepção, chegou ao fim, e continuar a perguntar de que modo isso aconteceu, se a história até então parecia gravitar em torno de um elemento de absoluta casualidade e completa imprevisibilidade, pelo menos no âmbito de minha história de vida e de uma perspectiva interna. Posso dizer que a história da arte está acabada e que para ela não há a menor chance de continuidade em direções, hoje, tão imprevisíveis quanto a minha própria história se mostrou ser. Essa objeção pode ser levada ainda mais longe, insistindo-se que a arte é paradigma ticamente imprevisível, sendo antes a própria corporificação da liberdade e da criatividade humanas. Picasso pintou *La famille des saltimbanques* em 1905, mas quem, incluindo o próprio Picasso, poderia imaginar que um ano depois ele estaria fazendo algo tão rigorosamente inimaginável como *Les demoiselles d'Avignon*? Quem, em 1955, com o expressionismo abstrato em pleno vigor, poderia prever que ele estaria esgotado como movimento em 1962, sendo substituído por alguma outra coisa – a *pop art* – que, se em certo sentido era até imaginável por serem

seus objetos tão familiares, acaso não seria imaginável *como arte?* E quanto a isso, quem, no tempo de Giotto, poderia ter predito a arte de Masaccio? Certamente que Giotto não poderia ter predito, ou, talvez se possa pressentir, que ele já tivesse encontrado um meio de usar aquilo cuja descoberta atribuímos a Masaccio. Na verdade, tivesse sido ele capaz de prever os recursos de perspectiva que vieram a ser tão fundamentais na representação do mundo para Masaccio *sem* os ter utilizado, seríamos então obrigados a ver o seu próprio trabalho de um modo muito diferente de como na realidade o vemos. Atualmente ele seria o exemplo de uma escolha artística e implicaria uma rejeição artística. O caso de Giotto estaria em paralelo com o dos artistas chineses da dinastia Qing, que travaram conhecimento com a perspectiva graças ao pintor missionário Padre Castiglione, mas perceberam não haver espaço em sua agenda artística para tal assimilação. Mas isso significa que a estrutura das pinturas chinesas, hoje uma questão de escolha, uma vez que há alternativas claras e conhecidas, tornou-se algo deliberado.

Na verdade, a perspectiva não seria o tipo de coisa cuja descoberta alguém poderia prever sem *ipso fato* saber como fazê-lo. Houve um tempo em que alguém poderia prever que o ser humano algum dia pisaria na Lua, sem saber que tecnologias seriam requeridas para tanto. Com a perspectiva, ao contrário, o simples conhecimento de que alguém a estivesse prevendo já significaria tê-la à disposição se tivesse interesse em utilizá-la – assim como, engenhosamente observa Confúcio, o simples fato de querer ser moral já é um primeiro passo nessa direção.[41] Tampouco alguém seria capaz, creio eu, de dizer que, a exemplo dos chineses, Giotto não teria visto utilidade em sua descoberta, pelo menos não se pudermos mesmo considerá-lo o "pai do naturalismo". Se alguém, na época do alto expressionismo abstrato, tivesse previsto que um dia os artistas estariam pintando latas de sopa e caixas de Brillo, o conhecimento não teria utilidade na época de tal previsão, justamente porque não havia espaço, ou, em todo caso, não espaço suficiente para uma precoce assimilação, na arte da New York School, das estratégias da *pop*. Para ser mais específico, em suas colagens, Motherwell estava usando rótulos arrancados de embalagens de *Gauloises* pelo menos desde 1956, mas eu relutaria em classificar essa arte como precursora da *pop*; é muito mais uma *Merzbild* tardia, e

[41] "Perguntou o Mestre: está a Divindade realmente tão distante? Se nós de fato quiséssemos Deus, deveríamos achar que ele está bem ao nosso lado" (*The Analects of Confucius*, trad. de Arthur Waley [New York: Vintage Books, s. d.], livro 7, nº 29).

pertence a um impulso artístico totalmente diferente. Motherwell, estética e sentimentalmente, amava os cigarros *Gauloise Bleu*, mas dele pouco se valeu para a *pop art* por ocasião de seu surgimento: Motherwell não a viu como item do cumprimento de uma agenda que ele havia iniciado, tampouco foi visto como predecessor pelos adeptos da *pop*. As primeiras pinturas de David Hockney que Lawrence Alloway especificamente tinha em mente ao cunhar a expressão "*pop art*" traziam alguma semelhança externa com as colagens de *Gauloises* de Motherwell, já que se utilizavam do logotipo do Alka-Selzer (provavelmente como trocadilho para a azia [*heartburn*] e, por conseguinte, como o coração ardente [*burning heart*] que ele retratou em "The Most Beautiful Boy"), mas eles pertencem a estruturas históricas diferentes, contêm diferentes significados e satisfazem a propósitos diferentes. Um certo artista que se autodenomina simplesmente "Jess" se faz presente em quase toda a história da *pop art* em razão de seus quadrinhos cômicos com um Dick Tracy modificado, mas, quando os vemos no contexto de seu programa de colagens, reconhecemos que seus impulsos estavam tão distantes da *pop* quanto os de Motherwell. Não se pode estabelecer afinidades históricas com base em semelhanças, e uma tarefa dessas conferências é tentar identificar algo da lógica dos tipos de estruturas históricas a que estou tacitamente recorrendo para fazer tais afirmações.

Serei obrigado a fazê-lo, em todo caso, nem que seja por razões de consistência sistemática. A afirmação do fim da arte é, de fato, uma afirmação sobre o futuro – e isso não quer dizer que não haverá mais arte, mas sim que a arte enquanto tal estará ali como arte depois da arte, ou, como já a denominei, será uma *arte pós-histórica*. No entanto, em meu primeiro trabalho filosófico, *Analytical Philosophy of History*, argumentei que certas afirmações sobre o futuro são as responsáveis pela ilegitimidade do que ali denominei "filosofias substantivas da história". Essas afirmações tenderam a tratar a história como se fosse uma história objetiva, da qual apenas uma parte havia sido revelada, e que o filósofo substantivo da história, digamos assim, reivindica-lhe algum tipo de privilégio cognitivo – como uma espiada no final do livro, para ver em que tudo vai dar, como leitores incapazes de agüentar o suspense. É claro que aí temos mais uma profecia do que uma predição, segundo *Sir* Karl Popper, que tão proveitosamente as distinguiu para nós – e é claro que o próprio profeta reconheceria a distinção, sem em nada se sentir derrotado: a sua afirmação se baseia não em uma predição fundada nas coisas que estão por vir,

mas em uma revelação de como haverão de terminar. A minha afirmação sobre o futuro é uma predição? Ou uma profecia? E o que a torna legítima se as filosofias substantivas da história são ilegítimas? Bem, devo confessar que estou propenso a ter uma visão mais caridosa das filosofias substanciais da história hoje do que em 1965, quando o meu livro foi escrito, nos últimos estágios do alto positivismo. Mas isso porque me parecia cada vez mais plausível a existência de estruturas históricas objetivas – objetivas no sentido de que, para usar o exemplo que acaba de ser citado, não havia uma possibilidade objetiva de que as obras, às quais mais tarde as colagens de *Gauloises* de Motherwell vieram a se assemelhar, pudessem se adequar à estrutura histórica a que pertenciam as obras de Motherwell, sem que houvesse nenhum modo de estas se adequarem às estruturas históricas definidas pela *pop*. As estruturas históricas anteriores definiam uma série fechada de possibilidades, das quais eram excluídas as possibilidades da estrutura posterior. É como se a estrutura anterior fosse substituída pela estrutura posterior – como se uma série de possibilidades se abrisse, para as quais não havia o menor espaço na estrutura anterior e, portanto, outra vez, é como se houvesse uma espécie de descontinuidade entre as duas estruturas, uma descontinuidade abrupta a ponto de um indivíduo, mudando de uma para outra, pudesse sentir que o mundo – aqui, no caso, o mundo da arte – chegara a um fim, e que outro se iniciava. Filosoficamente, isso significa que há um problema em se analisar tanto a continuidade quanto a descontinuidade histórica. No primeiro caso tem-se o problema relativo ao que é contínuo em um período de continuidade, o que imediatamente produz uma resposta à questão relativa ao que muda quando há descontinuidade. Um candidato natural à resposta seria o *estilo*. Com isso, já estou pondo a carroça na frente dos bois, mas, segundo a maneira vaga e experimental com que introduzi a idéia, um sinal do fim da arte seria o deixar de existir de uma estrutura objetiva com um estilo definidor, ou, se se preferir, a necessidade de uma estrutura histórica objetiva em que *tudo fosse possível*. Se tudo é possível, nada se dá por decreto histórico: uma coisa é, por assim dizer, tão boa quanto a outra. E essa, na minha concepção, é a condição subjetiva da arte pós-histórica. Nada há para ser substituído: retomando a frase de Warhol, você pode ser um expressionista abstrato, ou um artista da *pop art*, ou um realista, ou qualquer outra coisa. E essa é bem a condição do fim da história, tal como Marx e Engels a descreveram em *A ideologia alemã*.

No prefácio à sexta edição de seus *Princípios de história da arte*, de 1922, Heinrich Wölfflin escreveu:

> Mesmo o talento mais original não pode avançar para além de certos limites que são fixados para ele já no momento de seu nascimento. Nem tudo é possível em todos tempos, e certos pensamentos só podem ser pensados em certos estágios do desenvolvimento.[42]

Surpreendentemente, Matisse disse quase a mesma coisa em uma de suas conversas com Teríade:

> As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós.[43]

Isso é mais verdade hoje do que nunca: vivemos e produzimos no horizonte de um período histórico fechado. Algumas das limitações são técnicas: não é possível produzir pinturas de cavalete antes de a pintura de cavalete ter sido inventada. Não se pode fazer arte computadorizada antes da invenção do computador. Falando no fim da arte, não estou excluindo a possibilidade de tecnologias insuspeitadas, que disponibilizarão aos artistas a mesma série de possibilidades criativas exemplificadas pela pintura de cavalete e pelo computador. Aliás, como eu poderia excluir tal possibilidade? E algumas das limitações são estilísticas: em 1890 era possível, se você fosse um artista africano, produzir máscaras e fetiches em formas não disponíveis ao artista europeu, simplesmente porque, para Wölfflin, não era possível ser um artista europeu e produzir máscaras e fetiches. Era necessário se adequar a um sistema fechado de possibilidades, diferente das possibilidades que excluíam um artista africano das imagens das pinturas em cavaletes só porque a tecnologia era desconhecida, isto é, para Baule em 1890. Hoje é possível ser um artista americano ou europeu que faz máscaras e fetiches, bem como um artista afri-

[42] Wölfflin, H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trad. M. D. Hottinger (New York: Dover Publications, s. d.), ix.
[43] Matisse, H. "Statements to Teriade", 1929-1930", in *Matisse on Art*, trad. Jack Flam (London: Phaidon, 1973), 58.

cano que pinta paisagens em perspectiva. No sentido em que certas coisas não eram possíveis para um africano ou europeu em 1890, tudo é possível hoje. Ainda assim, estamos confinados à história. Já não podemos ter um sistema de crenças excludentes que impeça os artistas europeus de fazer máscaras e fetiches. Antes não podíamos ser europeus pela mesma razão que europeus não podiam ser africanos. Mas hoje não há formas que nos sejam proibidas. Só o que nos é proibido é que elas tenham o tipo de sentido que tiveram quando eram proibidas para nós. Mas essas limitações foram perdidas. Não há limites para a idéia de liberdade segundo a qual não somos livres para ser prisioneiros.

Em ambas as condições – o fim da história e o fim da arte – existe um estado de liberdade em dois sentidos do termo. Seres humanos, no quadro imaginado por Marx e Engels, são livres para ser o que quiserem ser, e estão livres de uma certa agonia histórica que determina que em qualquer estágio há um modo autêntico e inautêntico de ser, o primeiro apontando para o futuro e o último para o passado. E é de maneira similar que os artistas, no fim da arte, estão livres para ser o que quiserem ser – livres para ser alguma coisa ou mesmo para ser todas as coisas, como é o caso de certos artistas que cito aqui para exemplificar à perfeição o momento presente na arte: Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Naumann, Sherrie Levine, Komar e Melamid, e tantos outros que não se deixam curvar aos limites de um gênero, que rejeitaram um certo ideal de *pureza*. Eles corresponderiam, de certa forma, a acadêmicos que se recusam a se limitar por um sentido análogo de pureza disciplinar, e cujo trabalho trata de ultrapassar as linhas traçadas pelo profissionalismo. E os artistas estão livres do preconceito histórico, confrontando algumas formas historicamente favorecidas – a abstração na mais desenvolvida filosofia da arte – com formas pertencentes a um passado ultrapassado, como o naturalismo, por exemplo. Eles não precisam mais acreditar, como Mondrian, que existe uma única verdadeira forma para a arte ser praticada em determinado momento. A diferença entre a profecia marxista e a minha é a condição de uma vida humana não alienada, que Marx apenas delineou para algum futuro histórico distante. A minha é o que se pode chamar de *profecia do presente*. Ela vê o presente, por assim dizer, como revelado. Só o que posso dizer sobre o futuro é a de que este *é* o estado final, a conclusão de um processo histórico cuja estrutura se torna visível de uma só vez. Isso é, na verdade, muito próximo de lançar um olhar para o fim da história para ver

como ela resultou, com a seguinte diferença: nós não pulamos etapa alguma, mas vivemos através das seqüências históricas que nos conduziram até aqui: este é o fim da história da arte. E em particular, o que se requer é alguma demonstração de que esse é realmente um estado final, e não um estágio no caminho para um futuro com que ainda não podemos sonhar. Isso me faz retornar à questão das estruturas históricas objetivas, com suas séries de possibilidades e impossibilidades, e a concomitante questão de estilo.

Para contar minha história, passarei a usar a palavra *estilo* de um modo um tanto excêntrico. Devo usá-la da seguinte forma: um estilo é um conjunto de propriedades compartilhadas em um conjunto de obras de arte, mas que também é utilizado para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho de arte. Por um período histórico prolongado, o critério incontroverso para definir uma obra de arte , especialmente uma obra de arte visual, era o seu caráter mimético: imitar uma realidade externa, real ou possível. É certo que essa era uma condição apenas necessária, visto que já havia representações miméticas – imagens de espelho, sombras, reflexos na água, a face impressa de Jesus no véu de Verônica, o corpo impresso de Cristo no Santo Sudário, os simples instantâneos após a invenção da fotografia, e certamente muitos outros que não vem ao caso mencionar aqui – que não são obras de arte. A "imitação" foi a resposta filosófica padrão para a questão da arte que perdura desde Aristóteles até o século XIX, e mesmo até o século XX. Portanto, a *mímesis*, para mim, é um estilo. No período em que ela definia o que deveria ser arte, não havia outro estilo nesse sentido. A *mímesis* se tornou *um* estilo com o advento do modernismo, ou, tal como o denomino, a Era dos Manifestos. Cada um desses manifestos busca encontrar uma nova definição filosófica da arte, articulada para apreeender a arte em questão. E, por haver tantas definições nessa época, era inevitável que fossem impelidas por um certo dogmatismo e intolerância. A *mímesis* não se ideologizou até a era do modernismo, mas certamente aqueles que depois disso contribuíram para tal estavam preparados para exonerar como *não-arte* as obras paradigmáticas do modernismo. A Era dos Manifestos, como a vejo, chegou a um fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão "o que é a arte?" Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*.

Assim esboçada, a narrativa mestra da história da arte – no Ocidente, mas por fim não só no Ocidente – é a de que houve uma era de imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica em que, com qualificação, tudo vale. Cada um desses períodos é caracterizado por uma diferente estrutura na respectiva crítica de arte. A crítica de arte, no período tradicional ou mimético, esteve fundada na verdade visual. A estrutura da crítica de arte da era da ideologia é aquela da qual estou buscando me desvencilhar: ela caracteristicamente se funda em sua própria idéia filosófica do que é a arte, numa distinção excludente entre a arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte. O período pós-histórico é marcado por uma separação de caminhos entre a filosofia e a arte, o que significa que a crítica de arte no período pós-histórico tem de ser, como a própria arte, tão pluralista quanto pós-histórica. Surpreendentemente essa periodização tripartite corresponde, quase que de maneira sobrenatural, à estupenda narrativa política de Hegel, segundo a qual de início apenas um era livre, depois alguns se tornaram livres, até que, finalmente, em sua própria era, todos eram livres. Em nossa narrativa, no início só a *mímesis* era arte, e então diversas coisas se tornaram arte, mas cada qual tentando extinguir seus adversários, até que, finalmente, evidenciou-se a não existência de condicionamentos estilísticos ou filosóficos. Não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é o presente e, eu diria, o momento final na narrativa mestra. É o fim da história.

Freqüentemente, desde que as minhas primeiras reflexões sobre o fim da arte foram publicadas, os filósofos têm procurado contrariar a tese, observando, a partir de quaisquer fundamentos empíricos, que a propensão dos seres humanos para se expressar por meio da arte é inesgotável, e que, nesse sentido, a arte é "perpétua".[44] Não haveria incompatibilidade entre a tese do caráter perpétuo da arte e a tese do fim da arte, já que esta última é uma história sobre histórias: a história da arte no Ocidente é em parte a história de diferentes histórias, mais do que a mera sucessão de obras de arte no decorrer do tempo. É bem possível que os seres humanos sempre venham a expressar alegria ou pesar por meio da dança e da canção, que enfeitem a si mesmos e

[44] Margolis, J., em *The Endless Future of Art*, procura defender que "passado" e "futuro" pertencem a narrativas, que são "construções", e portanto não à própria arte. Mas isso é praticamente argumentar que a arte é eterna e *não pode* ter um começo, já que começos pertencem a narrativas. Pretendo contrariar suas concepções em meu próprio *Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis*, in Levinson, A. H. J. & Rantala, V., (eds.): *The End of Art and Beyond* (New York: Humanities Press, 1996).

suas habitações, ou que estejam sempre marcando com rituais, que beiram a condição de arte, as etapas significativas da vida – nascimento, a passagem para a idade adulta, o casamento e a morte. E talvez possa ser verdade que, com qualquer grau de divisão do trabalho, virão aqueles que hão de se ocupar desse serviço por sua aptidão natural e se tornem grupos de artistas. E é possível até mesmo que haja teorias da arte que expliquem a importância percebida na arte com relação ao curso comum das coisas. Nada tenho a dizer sobre tudo isso. A minha não é uma teoria sobre as "origens da obra de arte", para usar a frase de Heidegger, mas das estruturas históricas, e das formas ou moldes narrativos, por assim dizer, em que se organizam as obras de arte com o passar do tempo, e que compartilhem as motivações e atitudes de artistas e do público que internalizou essas formas. Minha tese está muito mais afinada (mas não só afinada) com um certo porta-voz da chamada Geração X, que disse, sobre seus pares, que "eles não têm uma estrutura narrativa para suas vidas", e então, após ouvir alguns deles, chegou a afirmar que "todas as suas formas narrativas se erodiram".[45] As estrutura narrativas da arte representacional tradicional e a da arte modernista desgastaram-se pelo menos no sentido de que deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea. A arte hoje é produzida em um mundo artístico não estruturado por nenhuma narrativa mestra, embora, é claro, permaneça na consciência artística o conhecimento de narrativas que não mais se aplicam. Os artistas, hoje, estão no final de uma história pautada por aquelas estruturas narrativas, e nessa medida devem ser distinguidos dos artistas que, de maneira um tanto sentimental, imaginei, emergiram como especialistas, nos primórdios da divisão do trabalho, que permitiu aos indivíduos particularmente dotados assumirem as responsabilidades estéticas da sociedade: dançando em casamentos, cantando em funerais ou decorando os ambientes em que os membros da tribo comungavam com espíritos.

Com isso, retorno à minha narrativa, iniciando com a primeira grande história da arte, a saber, a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mun-

[45] Lohr, S. "No More Mcjobs for Mr. X", in *The New York Times*, 29 de maio de 1994, seção 9, p. 2.

do. Foi essa história que *Sir* Ernst Gombrich tentou explicar em seu importante texto *Art and Illusion*. Agora, o livro de Vasari recebeu o título de *Lives of Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* [Vidas dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos], mas, quanto ao seu tema épico, são os pintores que criam a história. Não é fácil conceber a arquitetura como arte mimética, e, embora possa ser o caso de a arquitetura da Renascença ter buscado imitar a arquitetura clássica, teríamos aí o tipo errado de imitação para posicionar a arquitetura e a pintura em paralelo uma com a outra. Esse tipo de imitação marcaria muito mais a história da pintura na China, onde os artistas mais procuravam imitar os antigos do que, como na Renascença, avançar para além deles fazendo pinturas melhores e sendo julgados pelo critério de semelhança com a realidade externa. É a pintura, afinal de contas, da qual o modelo de Gombrich – do "fazer e corresponder/adequar" [*make and matching*] – é verdadeiro, que explica o progresso em termos de fazer melhor do que seus predecessores o que esses mesmos predecessores buscavam fazer – isto é, o "capturar" a realidade em uma superfície pintada ou desenhada. Aquele modelo não serve para a arquitetura, embora fosse concebível que servisse para a escultura (Cellini argumentou que o desenho consiste em mostrar as fronteiras da escultura, e que a pintura nada mais é do que desenho colorido, de modo que a escultura é o agente fundamental para o progresso).[46] Além disso, a escultura já possuía o que a pintura tinha de alcançar, a saber, objetos em um espaço real ou físico, bem como as luzes e sombras reais. Mas por parte da escultura persiste uma necessidade de descobertas, como a perspectiva e o *chiaroscuro*, e mesmo de escorço, bem como a fisionomia, para falar em termos mais amplos, e a anatomia, uma vez aplicado o imperativo da ilusão. Tomando a abordagem de Gombrich como moeda corrente, o progresso é possível sobretudo porque existem dois componentes, um manual e o outro perceptual. Foi o último que revelou discrepâncias na adequação representacional, e é importante levar em conta o fato de que a própria percepção experimentou relativamente poucas mudanças no período em questão – digamos, de 1300 a 1900 – e de outra forma não haveria possibilidade de progresso: o progresso tem de se dar nas representações que pareçam cada vez mais com a realidade visual, e portanto se trata de os pintores passarem adiante o seu ofício. Nesse sentido, nós não passamos adiante como aprendemos a ver porque não aprendemos nada de novo para passar

[46] Pope-Hennessy, J. *Cellini* (New York: Abbeville Press, 1985), 37.

adiante: o sistema perceptual é, de um modo importante, impenetrável à cognição. É claro que nós certamente aprendemos coisas novas sobre o que estamos vendo, e aprendemos a ver novas coisas, sem que de modo algum isso acarrete que *ver* é algo sujeito a mudanças, pois ver é muito mais digerir do que acreditar. Portanto, a tese freqüentemente atribuída a Gombrich, nomeadamente, a "percepção tem uma história", precisa ser cuidadosamente distinguida de seu tópico verdadeiro, "por que a arte representacional tem uma história?" (o que é às vezes elidido por ele como "por que a arte tem uma história?").[47] Tal como a vejo, a história da arte da pintura é a história da arte de fazer, o que no período vasariano foi governado sobretudo pela verdade perceptual, que não mudou de um extremo ao outro do período, embora a arte de fazer tenha claramente passado por alterações.

Gombrich vê a história da arte mais como um paralelo à história da ciência conforme interpretada por seu colega e conterrâneo *Sir* Karl Popper. A visão popperiana da ciência é a que envolve a rejeição de uma teoria em favor de outra pelo fato de a primeira ter sido falseada, sendo a seqüência de conjecturas, falsificações e outras conjecturas muito semelhante à seqüência de Gombrich, de esquemas representacionais rejeitados em favor de outros mais adequados com base em razões de inadequação com a realidade visual. E assim como a ciência não obtém suas hipóteses por indução a partir de observações, mas por intuição criativa, depois verificada contra a observação,[48] também o artista, defende Gombrich, "começa não com a sua impressão visual, mas com a sua idéia ou conceito".[49] E isso é verificado contra a realidade e ajustado passo a passo até que se encontre uma correspondência satisfatória. "Fazer vem antes de adequar"[50] na representação pictórica, assim como a teoria vem antes da observação na representação científica. Ambos os teóricos são implicados no que Popper se refere como "crescimento" do conhecimento, e portanto estão implicados em um processo histórico representável mediante uma narrativa.

Mas a diferença é que as representações em ciência progridem por si mesmas, elas próprias se tornando cada vez mais adequadas, não por corresponderem à realidade percebida – em relação à qual elas podem, afinal,

[47] Gombrich, E. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1956), 314, 388.
[48] Popper, K. *The Logic of Scientific Discovery* (New York: Basic Books, 1959).
[49] Gombrich, E. *Art and Illusion*, 73.
[50] *Ibid.*, 116.

nem mesmo ter semelhança –, mas por passar nos testes de falsificação. Gombrich, a certa altura, fala das imagens nas laterais das caixas de cereais, que deixariam sem ar os contemporâneos de Giotto, pois estão muito além da capacidade dos melhores artistas de sua época capturá-las.[51] Seria como a Virgem com piedade, de São Lucas, manifestando-se no painel em que, na melhor das hipóteses, ele havia sido capaz de estabelecer uma "semelhança" inexpressiva. Como *fazer* uma imagem convincente era algo que São Lucas não poderia ter conhecido. Mas ele sabia o que era convincente: seus olhos não tiveram de ensiná-lo *isso*. Faltava-lhe a arte de fazer a imagem convencer. Mas ele tinha tanto da "arte" da percepção quanto ele próprio ou qualquer outra pessoa teria em qualquer tempo. O próprio Gombrich cita um maravilhoso fragmento de sabedoria perceptiva no *Hípias Maior*, de Platão: "nossos escultores dizem que se Dédalo vivesse em nossos dias e fizesse trabalhos como os que o tornaram famoso, ele seria alvo de chacotas".[52] As mesmas pessoas que fariam do Dédalo reencarnado, fariam de alguém que achasse convincente as suas arcaicas efígies. Partiriam do princípio de que tal pessoa ainda não tinha visto o trabalho de Praxíteles, e não de que o seu sistema perceptual era tão subdesenvolvido quanto as habilidades miméticas de Dédalo; se fossem mostrados os trabalhos de ambos os artistas, qualquer pessoa perceberia imediatamente a diferença, e isso sem uma educação especial. Não há nada na ciência, creio eu, que desempenhe o papel que o sistema visual tem na arte. Tal como na ciência, na arte não há um progresso único. Há um progresso nas representações, que não precisam, exceto nas periferias, ser conectados com a experiência. O mundo sobre o qual nos fala a ciência não precisa necessariamente ser *compatível* com o mundo revelado pelos nossos sentidos. Mas essa foi, com todas as letras, a história da pintura vasariana.

A pintura como arte, portanto, para usar a expressão de meu colega Richard Wollheim – pelo menos sob a narrativa vasariana –, é um sistema de estratégias aprendidas para tornar as representações cada vez mais adequadas, julgadas imutáveis por um critério perceptual. Foi esse modelo de pintura que logo levou as pessoas a dizer que a pintura modernista não era arte. E realmente não era no sentido em que o termo era compreendido. E a resposta espontânea foi que os pintores modernistas de fato não tinham o domínio da arte – não sabiam pintar – ou então que eles sabiam pintar, mas estavam lidando

[51] *Ibid.*, 8.
[52] *Ibid.*, 116.

com uma realidade visual pouco familiar. Essa foi uma das respostas à pintura abstrata, surpreendentemente apropriada a Gombrich: era preciso imaginar uma nova realidade visual que fosse representada pela pintura. Esses esforços testemunham o grande poder do modelo vasariano e, é claro, de suas premissas miméticas gerais. Eles serviram para preservar o modelo, em grande parte como se fosse um modelo científico em relação ao qual as pessoas não pudessem se imaginar abandonando-o prontamente, e nesse caso deveriam ser encontrados caminhos para explicar a arte que teria falhado em se adequar a ele. É surpreendente que esses esforços tenham se dado na forma crítica, e vale a pena alongar-se um pouco no tipo de princípios críticos que o modelo vasariano realmente suscita.

Para Vasari, o elogio crítico consiste em afirmar, algumas vezes contrariando toda e qualquer evidência, que a pintura em questão se parecia tão exatamente com a realidade que se poderia acreditar estar em presença da realidade. No caso da Monalisa, por exemplo – e há fortes indícios de que ele jamais tenha visto o quadro – ele escreveu: "do nariz, com suas lindas e delicadamente rosadas narinas, pode-se facilmente acreditar que está vivo ... a carnação das bochechas não parece ser pintada, mas realmente feita de carne e sangue"; Quem olha atentamente o nó da garganta pode ver até mesmo suas pulsações sangüíneas".[53] Mas Vasari se utilizou da mesma fórmula ao elogiar Giotto: "Entre outras figuras", ele escreve sobre o ciclo de afrescos em Assis, "aquela de um homem curvado para beber de uma fonte merece louvor eterno: o ávido desejo com que ele se inclina em direção à água é retratado com um efeito tão maravilhoso, que se poderia quase acreditar ter ali um homem vivo, bebendo de verdade".[54] Já a reprovação, segundo o mesmo critério, seria a representação em que o indivíduo *não* se inclinaria a acreditar que fosse real, mas sim algo retratado. E em geral essa espécie de "desfeita" seria possível somente quando a arte de pintar tivesse avançado para além do que prevalecia, quando um plano mais antigo ainda vigorava. Para fazer esse tipo de observação, tenho recorrido com freqüência à maravilhosa pintura de Guercino, de São Lucas expondo a sua própria pintura da Mãe com seu Filho Sagrado. Guercino tinha o suficiente de um historiador da arte para saber que as representações têm uma história, e que São Lucas dificilmente teria conhe-

[53] Vasari, G. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, trad. de *Mrs.* Jonathan Foster (London: Bell and Daldy, 1868), 2: 384.
[54] *Ibid.*, 1: 98.

cido, com exata verossimilhança, o modo de pintar de que dispunha um mestre do século XVII. Então, a imagem que São Lucas expõe com tanto orgulho é realizada por Guercino no que ele considerava ser o estilo arcaico. Rígida como é essa imagem, o anjo na pintura de Guercino é, contudo, suficientemente convincente pelo seu realismo – quase risível se comparado ao do próprio Guercino – quando involuntariamente toca a vestimenta da Virgem. Mas se o anjo pudesse como que dar uma saída da pintura, fazendo contrastar aquilo de que São Lucas é capaz com o que Guercino é capaz, ele conheceria os limites dentro dos quais um artista do tempo de São Lucas tinha de combater para chegar a uma verossimilhança, uma vez que esta era algo completamente relevante para um artista então em atividade. Hans Belting, por exemplo, instruiu-nos sobre quão pouco relevante para o poder das imagens da Virgem a adequação representacional era, de fato. Mas, em todo caso, a partir do estágio ocupado por Guercino, haveria pouquíssima inclinação em dizer da Virgem, tal como pintada por São Lucas, que se poderia quase ver a sua respiração (como disse recentemente meu irmão a respeito de uma líder de torcida, por Duane Hanson, que ele viu em uma galeria). Portanto, ou Vasari foi extremamente bondoso com Giotto, ou então Giotto, dentre os casos que se apresentam, transcendeu o esquema que definia o seu grau na história evolutiva da pintura.

Mas as críticas aqui por mim indicadas – a de que os artistas não sabiam como pintar, ou a de que tentavam chocar – são de um gênero diferente. Elas estão mais defendendo do que aplicando o modelo vasariano, já que não há outro modelo à mão. Os artistas não estavam tentando pintar e falhando em sua tentativa. Eles violavam completamente as regras do pintar, e essa é certamente a marca de algo profundo que acontecia na história da arte, e Vasari jamais teria a oportunidade de abordar questões desse tipo. Na verdade, nem a teria tido qualquer outra pessoa até que o advento do modernismo proporcionasse a ocasião para tal.

Mais do que esses esforços para salvar uma narrativa, o que sobretudo me interessa são as tentativas de contar um novo tipo de história, reconhecendo, pode-se dizer, um novo tipo de realidade. O prefácio de Roger Fry ao catálogo de 1912 da Segunda Mostra Pós-Impressionista nas Grafton Galleries de Londres se inicia com as seguintes palavras: "Quando a primeira Mostra Pós-Impressionista se realizou nestas galerias há dois anos, o público inglês se tornou, pela primeira vez, completamente consciente da existência de um

novo movimento na arte, um movimento que era tanto mais desconcertante porque não se resumia a uma mera variação sobre temas aceitos, mas implicava uma reconsideração da própria proposta, do objeto e dos métodos da arte pictórica e plástica". Fry observou que "acusações de falta de graça e incapacidade eram feitas livremente" por um público "que tinha vindo para admirar em uma pintura sobretudo a habilidade com que o artista produzia a ilusão [e com a qual] vivenciava uma arte em que tal habilidade era completamente subordinada à expressão direta dos sentimentos". E foi a sua visão que, em 1912, revelou que os artistas estavam "tentando expressar, por formas pictóricas e plásticas, certas experiências espirituais". Desse modo, os artistas "não buscavam imitar a forma, mas criar formas; não imitar a vida, mas encontrar um equivalente para a vida ... Na verdade, apontavam não para uma ilusão, mas para a realidade".[55] Sob tais afirmações era caracteristicamente importante estabelecer duas coisas: que o artista poderia desenhar o que ele quisesse, de modo que o trabalho em questão não fosse *faute de mieux*, e que o artista fosse *sincero*. Essas eram questões de um gênero que não tinha nenhuma aplicação especial nos seis séculos anteriores da arte ocidental. E além disso, Fry tinha de encontrar um meio de emancipar o trabalho de Rousseau, que claramente poderia não desenhar no sentido aceito do termo, tendo porém conquistado grande admiração por parte dos artistas que o faziam.

Quanto a Fry, também não se pode admirá-lo em demasia, já que ele se esforçou por encontrar um novo modelo para arte que claramente não se propunha a prolongar a história vasariana, mas não se lhe pode tirar o mérito de ter constatado a necessidade de alçá-la a um nível de generalidade que o capacitasse a pesquisar a arte de ambos os períodos, e também por ter sugerido a existência de dois princípios que a nova arte representava mais perfeitamente do que o tipo de arte que havia sido – o que então se mostrava irrelevante – admirada pelos tipos de razões arroladas por Vasari. Mais para o final de seu texto, Fry caracteriza a nova arte francesa como "marcadamente clássica". Com isso ele quer dizer que ela responde "a um estado mental desinteressadamente apaixonado". E não se pode deixar de ouvir aqui os ecos da estética kantiana, tanto mais à medida que esse "funcionamento descorporificado do espírito", como ele o coloca, é "completamente livre e puro, sem a menor sombra de caráter prático". Esse "espírito clássico é comum aos melhores trabalhos franceses de todos os períodos a partir do século

[55] Fry, R. "The French Post-Impressionists", in *Vision and Design* (London: Pelican Books, 1937), 194.

XVII", afirma Fry, deslocando o centro gravitacional da arte para fora da Itália. "Embora ninguém pudesse encontrar ali reminiscências diretas de um Nicholas Poussin, o seu espírito parece reviver nos trabalhos de artistas como Derain." É claro que o programa crítico de Fry diferirá do de Vasari – ele será formalista, espiritual, estético. Mas assim como em Vasari, uma única abordagem crítica será aplicável a todo o curso da história da arte. O esteticismo de Fry será superior ao de Vasari à medida que, ao contrário do que ocorre no ilusionismo de Vasari, o de Fry pode comportar a arte dos pós-impressionistas franceses. Fry tem uma história para contar, e possivelmente uma história de evolução: os pós-impressionistas franceses, sobretudo devido ao caráter não-anedótico de sua arte, consistindo fundamentalmente em paisagens e naturezas mortas, podem ter descoberto um modo de apresentar o espírito clássico em sua forma mais pura. E a história da arte é o lento despir de qualquer coisa que seja inessencial, até que o essencial à arte resplandeça para os que estiverem preparados para recebê-lo. Porém Fry não se mostra hesitante, e sim ávido por identificar o classicismo – este que define a arte que ele especialmente admira – com a essência da arte em si mesma, pondo então um sério problema, relativo ao que fazer em relação à arte que *não* é "francesa". Ele é capaz de explicar como a arte que ele admira é arte, apesar de não fazer o que se esperava da arte, insistindo que o que era esperado da arte demonstrou nada ter de essencial à arte. Mas isso vem lançar quase todo o épico vasariano em uma escuridão extrema, a não ser que de algum modo seja possível pensá-lo como "clássico", isto é, a não ser que ele seja completamente estetizado. De um modo ou de outro, Fry propôs uma poderosa contra-resposta à tentativa de descartar a arte moderna como inepta ou perversa, e nessa medida a sua teoria esteve entre as primeiras a procurar conectar o modernismo com a arte tradicional sob uma nova narrativa.

No ensaio de Fry para o catálogo, a inessencialidade da imitação é defendida mediante o fato de que um trabalho de arte visual pode ser concebido como não imitando coisa alguma. A Kandinsky se credita ter inventado a arte abstrata em 1910, dois anos antes da exposição das Grafton Galleries, e mesmo sendo difícil saber com que velocidade as notícias do mundo da arte viajavam naqueles anos, Fry usa o termo "abstração". Ele fala, como que abstratamente, da "tentativa de renunciar a toda semelhança com a forma natural, de criar uma linguagem de forma puramente abstrata – uma música visual", e sugere que "os últimos trabalhos de Picasso" pelo menos mostram

essa possibilidade. Fry não é claro sobre se tal abstração é bem sucedida, e é instrutivo o fato de ele, surpreendentemente, escrever que "disso só poderemos ter certeza quando nossas sensibilidades a tais formas abstratas tiverem sido mais exercitadas do que foram até o presente". Note-se que a correspondência perceptual, que não precisa ser apreendida, é substituída pelo domínio de uma linguagem, que efetivamente precisa. Não está claro se Fry de fato dominou a "linguagem". Quando, em 1913, ele viu a pintura de Kandinsky *Improvisação 30 (Canhões)*, afirmou que aquilo era "pura música visual ... Não posso mais duvidar da possibilidade de expressão emocional por tais signos visuais abstratos".[56] Fry simplesmente ignorou as armas que davam à pintura o seu subtítulo entre parênteses.

O conceito de uma "linguagem", que pode ter sido uma metáfora poética em Fry, foi introduzido como uma teoria seriamente literal por um dos primeiros teóricos do cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler, em um texto de 1915: "Uma nova forma de expressão, um novo 'estilo' nas belas artes, geralmente aparece como ilegível – como o impressionismo em seu tempo, e agora o cubismo: os impulsos óticos desacostumados não evocam imagens na memória de alguns espectadores porque não há formação de associações até que finalmente a 'escrita', que de início pareceu estranha, se torna um hábito, e até que as associações sejam por fim feitas, graças à freqüência com que são vistas as pinturas".[57] É possivelmente uma súbita e abrangente revelação o fato de ele pensar no cubismo como uma linguagem, ou, melhor, como um tipo de "escrita" – uma sugestão completamente adequada ao pós-estruturalismo mentalmente nutrido com o conceito de *ecriture*, de Jacques Derrida. A dificuldade quanto a isso é que Kahnweiler parece abordar *todos os* estilos como formas de escrita, em particular o estilo impressionista, e defende, por analogia, que o cubismo com a prática se tornará tão legível para nós quanto o impressionismo. Na verdade, isso não aconteceu. Penso que, enquanto nos tornamos habituados ao cubismo em certo sentido (a paisagem cubista, o retrato, ou as naturezas mortas são bastante comuns como peças de acervo de museus), se por um lado ninguém tem maiores dificuldades para "ler" as pinturas cubistas, por outro as pessoas resistem a torná-las tão transparentes quanto a linguagem com cuja escrita estão familiarizados. O retrato de

[56] Roger Fry, citado por Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War* (New Haven: Yale University Press, 1994), 18.

[57] Daniel-Henry Kahnweiler, citado em Bois, Y.-A. *Painting as Model*, 95.

Kahnweiler por Picasso não parece, como diríamos, fotográfico. A familiaridade de forma alguma o deixou natural. As teorias de Fry e de Kahnweiler realmente suscitam uma imagem de alguém adquirindo fluência na leitura de uma linguagem difícil; daí a referência à prática. Mas hoje ninguém tem que praticar para ler as telas impressionistas: elas parecem completamente naturais, porque são completamente naturais. O impressionismo é, afinal de contas, uma continuidade da agenda vasariana; ele está preocupado com a conquista das aparências visuais, com as diferenças naturais entre luz e sombra.

Os pós-impressionistas já não provocam nenhum ultraje, mas não parecem mais naturais do que as pinturas cubistas. A familiaridade não reduziu as diferenças entre eles e as pinturas da tradição vasariana. Mas é preciso honrar esses pensadores pioneiros que buscaram reduzir essas diferenças repensando a arte da tradição, e abordando-a com critérios outros que não o ilusionista. É claro que a recepção da arte moderna nem sempre implicou o esforço de considerar a nova arte sob alguma espécie de teoria explanatória do tipo da que encontramos nos trabalhos de Fry e de Kahnweiler. As pessoas se tornaram entusiastas dessa teoria sem sentir a necessidade de estruturar uma teoria legitimadora. Eis aqui uma reação contemporânea ao Salon d'Automne de 1905, por Etta e Claribel Cone:

> Acabamos de chegar à galeria mais estonteante deste Salão tão rico de surpresas. Aqui toda descrição, todo relato, bem como todo criticismo tornam-se igualmente impossíveis, uma vez que o que nos é apresentado – à exceção do material empregado – nada tem que ver com pintura: uma confusão informe de cores: azul, vermelho, amarelo, verde: alguns borrões de pigmentos grosseiramente justapostos: o esporte bárbaro e ingênuo de uma criança que brinca com a caixa de cores que acabou de ganhar como presente de Natal ... Uma seleta galeria de aberrações pictóricas, de loucura de cores, de fantasias impronunciáveis produzidas por pessoas que, se é que não estão fazendo algum jogo, deveriam ser mandadas de volta para a escola.[58]

[58] Richardson, B. *Dr. Claribel and Miss Eta: The Cone Collection* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1985), 89.

Nessa passagem, chamo a atenção para "nada tem que ver com pintura" e para o fato de que a expressão de indignação é exatamente aquela emitida por visitantes da exposição dos pós-impressionistas que Fry descreve em seu ensaio. A propósito, segue um fragmento eloqüente da prosa crítica, surgida por ocasião da própria mostra e tão criativamente acolhida por Fry:

> Nada além de uma rude puerilidade que rabisca indecências nas paredes de um sanitário. O desenho é próprio de uma criança não-ensinada, o sentido de cor, de um pintor de bandejas de chá, o método, o de um colegial que esfrega os dedos na lousa após cuspir neles. São obras da ociosidade e de uma impotente estupidez, um *show* pornográfico.

Esse rugido, uma prosa equivalente ao desfiguramento real, foi escrita por um poeta, Wilfred Scawen Blunt, para um mostra composta de Cézanne, Van Gogh, Matisse e Picasso, mas era um reflexo condicionado dizer (como ele o fez) que "a exposição ou é uma piada de extremo mau gosto, ou uma picaretagem".[59] O *Munchner Neueste Nachrichten* disse o seguinte sobre a exposição da Associação dos Novos Artistas em Munique, em 1909: "Há apenas dois modos possíveis de explicar essa exposição absurda: ou se assume que a maioria dos membros e convidados da associação são incuravelmente insanos, ou então o que temos são impostores insolentes, que bem cientes dos anseios sensacionalistas de nosso tempo tentam fazer uso dessa onda".[60] Não sei se, como as irmãs Cone e Gertrude Stein, Blunt sobreviveu a uma transformação da consciência estética para se tornar um entusiasta dos trabalhos que lhe provocaram uma indignação tão singular, mas eu duvido. "Sou velho o suficiente para lembrar das pinturas pré-rafaelitas na Royal Academy, em 1857 e 1858", ele escreveu , e a exposição das Grafton Galleries deu-se meio século depois. Tampouco tenho certeza se a transformação de Cone foi acompanhada por uma nova forma de pensar a pintura do tipo com que Fry se empenhou em desenvolver. Eles simplesmente se adaptaram a uma nova realidade artística e aprenderam a reagir a ela de maneira estética, uma vez tendo abando-

[59] Blunt, W. S. *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events*, 1888-1914, (London: Martin Secker, 1919-20), 2: 743.

[60] Citado por Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century* (New York: Abrams, 1994), 45.

nado as teorias que de antemão desqualificavam essas obras da condição de pintura, mesmo que não tivessem nenhuma teoria para pôr no lugar. É sempre possível fazer tais ajustes, aprender a reagir com sensibilidade e critério a trabalhos para os quais nada na experiência de um indivíduo o preparou. Para alguém cuja interação com a arte é dessa ordem, uma teoria sobre o fim da arte não faz sentido algum: ele continua a se ajustar e a reagir ao que quer que apareça, sem benefício para a teoria. Na década de 1980, muitos colecionavam arte porque era arte, sem nenhuma definição que a autorizasse como verdadeira arte ou que respondesse ao porquê de sua importância.

Em algum nível, Fry e Kahnweiler devem ter compartilhado desse mesmo gênero, reagindo pré-teoricamente, por assim dizer, ao trabalho que lhes tocava como poderoso e importante, ainda que violasse todos os princípios que eles tinham de ter aceito. Por isso, os pintores que faziam a arte em questão provavelmente o faziam sem um claro sentido do que buscavam, nem do porquê produzir obras que, para eles, sabidamente, produziam o tipo de reviravolta que aqui ilustrei. O que nossos dois teóricos propuseram fazer foi preencher uma lacuna na prática, explicar ao artista, bem como ao público, o que estava acontecendo, e impor uma nova forma narrativa. Em ambos os casos, parece-me que o esforço consistia em mitigar as diferenças, para explicar, no caso de Kahnweiler, que era apenas uma questão de acostumar-se a uma nova forma de escrever, sem explicar por que uma nova forma de escrever era requerida; e, no caso de Fry, demonstrar as continuidades entre o que Derain ou Picasso estavam fazendo e o que Possuin havia feito, sem novamente explicar por que Poussin, ao contrário desses pintores, não experimentou nada que se parecesse a uma resistência. E penso que eles talvez teriam dito que as características miméticas da pintura anterior dissimulava a sua real verdade, que permanecia verdadeira para a nova arte, embora as dissimulações da *mímesis* tivessem sido eliminadas. Era como se tivesse chegado à nova arte por subtração, subtraindo a *mímesis*, ou distorcendo-a a ponto de fazer com que ela não mais parecesse uma questão da arte. Nem Fry nem Kahnweiler, parece-me, estavam preparados para dizer que a nova arte era realmente nova, ou nova de uma maneira nova. Dos pensadores que conheço, o único que efetivamente se elevou a tal nível de visão foi Clement Greenberg, que merece um capítulo à parte. É interessante notar que quando Greenberg alçou o modernismo a um nível de consciência filosófica, ele foi quase tão fugaz quanto um momento na grande narrativa das artes visuais. O modernismo terminou de um modo tal que Greenberg não teve espaço para abordá-lo em sua argumentação.

JACKSON POLLOCK EM FOTO DE MARTHA HOLMES.
REPRODUÇÃO PERMITIDA PELA REVISTA LIFE, 9 DE AGOSTO DE 1949. TIME INC.

CAPÍTULO QUATRO

O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg

NAS PÁGINAS DO PREFÁCIO de seu *Problems of Style* [*Problemas de estilo*], publicado em 1893, Alois Riegl antecipa o que ele sente que certamente resultará em resposta incrédula por parte dos seus leitores, à própria idéia de que o ornamento tem uma história, e, ao fazê-lo, revela como o conceito de ter uma história foi compreendido no século XIX, nos círculos ligados à história da arte. O paradigma de algo tendo uma história foi a pintura, interpretada como arte da representação mimética, fazendo com que a história pudesse ser então compreendida como um desenvolvimento interno na adequação representacional. Os artistas se aperfeiçoavam sempre mais na representação de aparências visuais mediante a montagem de estruturas visuais que correspondiam ao que a própria realidade apresentava; a partir dessa perspectiva tem-se uma assimetria evolutiva na seqüência de representações pictóricas de, por exemplo, Cimabue, Giotto (sem ultrapassar as fronteiras vasarianas), a Michelangelo, Leonardo e Rafael. Por achar inacreditável que o ornamento pudesse ter o que Riegl explicitamente denomina "um desenvolvimento progressivo",[61] o público, em sua concepção, estava "paralisado" por uma tese contra a qual ele polemiza incansavelmente por todo o seu livro: a tese da "interpretação materialista das origens da arte", derivada dos escritos de Gottfried Semper. O materialista vê o ornamento sobretudo como decoração de superfície, e decoração de superfície principalmente em termos que derivam das, e dizem respeito às, formas de atender a determinadas necessidades materiais dos seres humanos, mais especificamente de vestuário e de abrigo, um e outro envolvendo tecelagem. O ornamento origina-se das

[61] "Quantos de vocês não estarão agora dando de ombros, descrentes simplesmente em resposta ao título? 'O quê? – você pergunta –, o ornamento também tem uma história?'" (Riegl, A. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trad. de Evelyn Kain [Princeton: Princeton University Press, 1992], 3).

obras em cestaria com vime e do entrelaçamento e ziguezague têxtil, de baixo para cima e de dentro para fora, recursos de que sempre se valeram os seres humanos na fabricação de vestuários e cercas. Com efeito, em virtude de seu caráter elementar e universal, o ornamento tem possibilidades tão reduzidas de possuir uma história quanto, digamos, a reprodução, ou, de maneira mais controversa, a percepção. Riegl se sentiu obrigado a destruir esse modelo para estabelecer a possibilidade de um desenvolvimento progressivo, o que significa, como na pintura, que os últimos estágios na sucessão de estilos ornamentais vão além dos estágios iniciais para atingir os mesmos objetivos artísticos, e os estágios iniciais entram na explicação dos últimos. Foi a estrutura paralela ao "desenvolvimento progressivo" da pintura que Ernst Gombrich buscava explicar, com êxito considerável, por meio do mecanismo do "fazer e combinar", que é assinalado pelo progresso somente porque as últimas imagens na história poderiam comparar suas representações com as de seus predecessores, de quem eles aprenderam e para além dos quais progrediram, bem como as aparências que presumivelmente permaneciam as mesmas de um a outro estágio na história. Não é preciso dizer que, se os trabalhos anteriores não fossem preservados e estudados, não se teria a possibilidade de uma história progressiva desenvolvimentista, apenas uma espécie de evolução natural. Mas mesmo no paleolítico superior, nas paredes das cavernas de Lascaux, os antigos pintores tiveram seus predecessores como modelos, visto que a decisão ritualística de se ter um lugar fixo para pintar, assim como se tinha um lugar fixo para fazer o fogo,[62] fazia das paredes a antecipação de uma espécie de museu pedagógico. É claro que não se sabe o que significava "progresso" para os nossos ancestrais paleolíticos 20 mil anos atrás.

Era essa a idéia do que seria ter história por volta de 1893, quando foi publicado *Problems of Style* de Riegl, tendo se mantido, até onde posso vislumbrar, a concepção de ter uma história que predominava, quando, em 1983, o historiador Hans Belting publicou o seu profundo, porém vago, *The End of Art History?* [*O fim da história da arte?*], no qual registrou o fato de que, nesse sentido objetivo, a arte não parecia mais ter a possibilidade de uma história progressiva desenvolvimentista. E a questão para Belting era, então, a de como poderia haver uma história da arte do presente se essa condição objetiva falhasse? Haveria, sem dúvida, interpretações de obras individuais, portanto

[62] Shapiro, M. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle Image Sign," em seu *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: Georg Braziller, 1994), 1.

crítica da arte; e talvez se pudesse praticar um tipo de erudição condicionada pelos limites do tipo que Riegl descreve em conexão com o estudo filosófico do ornamento em sua própria época, marcada por uma extrema reticência em "propor quaisquer tipos de inter-relações históricas, e, ainda assim, somente no caso de períodos limitados e de regiões vizinhas bem próximas".[63] Esse seria um significado de não se ter uma história, e, no caso das artes visuais, mesmo um significado de a arte ter chegado a um fim, uma vez que arte, entendida principalmente como pintura, anteriormente exemplificou o que significava ter uma história no sentido do desenvolvimento progressivo. Em seu livro subseqüente, *Likeness and Presence*, uma obra-prima segundo qualquer critério imaginável, Belting se propõe a escrever a história da imagem devocional no Ocidente "antes da era da arte". É interessante que sua postura e sua polêmica são muito semelhantes às de Riegl. Ele precisa defender a afirmação de que a imagem devocional tem uma história, e isso contrariamente ao que ele toma como afirmação de que a própria imagem não teria história, assim como Riegl tinha de defender a concepção de que o ornamento tinha uma história, em oposição à visão de Semper, que está fundamentada em toda parte nos mesmos processos materiais. Belting, de certa forma induzido em erro, denigre o importante estudo de David Freedberg, *The Power of Images* [O poder das imagens], atribuindo a Freedberg a idéia de que a fabricação de imagens não poderia ter uma história, uma vez que fazer imagens é uma propensão humana universal, em toda a parte e sempre a mesma. De modo bastante semelhante, Riegl denigre Semper, embora este fosse um pensador muito mais profundo do que Riegl fazia com que parecesse. Em todo o caso, Belting quer apresentar uma explicação histórica de como a imagem devocional veio a desempenhar um papel tão central em uma religião – o cristianismo – que originalmente acatava o mandamento contra imagens esculpidas. Isso não é, prossegue Belting, propriamente uma história, no sentido de ser desenvolvimentalmente progressiva, uma vez que "até agora não temos nenhum arcabouço adequado para estruturar os acontecimentos que deram forma à imagem na era que antecede o Renascimento".[64] Ademais, não está claro que uma crítica da arte das imagens devocionais seja satisfatória,

[63] Riegl, A. *Problems of Style*, 3.

[64] "Uma consulta ao livro de David Freedberg, *The Power of Images* [Sobre o poder das imagens] pode desvelar uma advertência contra a tentativa de se inventar alguma história da imagem, uma vez que o autor considera a imagem uma realidade sempre presente, à qual a humanidade respondeu sempre da mesma maneira" (Belting, H. *Likeness and Presence*, xxi). Tenho minhas dificuldades com o livro de Freedberg, mas é quase certo que ele jamais defende algo parecido.

pois essas eram obras criadas antes da era da arte e que em nenhum sentido proporcionavam experiência estética. Assim, a concepção de Belting de "ter uma história" dá sinais, em grande parte, de manter o padrão, por originais que possam ser suas idéias e investigações. O seu problema está em conceber a história de algo que carece de uma história "adequada".

Entre o período em que a estrutura vasariana parecia não mais se aplicar à arte que estava sendo feita e o presente momento de desordem narrativa no cenário artístico a que Belting se refere em seu texto sobre o fim da arte, existe o período intermediário que penso ser o modernismo, durante o qual os artistas deixaram de ser guiados pelo imperativo que tornou possível para a arte deter o tipo de história que Riegl tinha mais ou menos como estabelecido na última década do século XIX, embora o modernismo, tal como o entendo, já havia então se iniciado. De acordo com Clement Greenberg, ele teve seu ponto de partida com a obra de Manet, ou, segundo o meu próprio sentido de ponto de partida, com os desvios radicais de uma ortogonal definida pelo critério vasariano, nas obras de Van Gogh e Gaughin no final da década de 1880. Contra Riegl, não é o caso de se sustentar que ele não teria percebido o que até mesmo as pessoas bastante próximas da pintura teriam dado pouquíssima atenção àqueles anos, ainda que ele tenha ficado impressionado, na época, pelo modo como as histórias dos ornamentos e da pintura começavam a se mesclar com o advento da *art nouveau*, pelo modo como a decoração se tornava uma motivação artística no trabalho de sucessores de Gauguin e pela abertura do Salão de Paris para o artesanato e mesmo para o mobiliário de ateliês na década de 1890.

O problema estava em como dar continuidade à narrativa "progressiva desenvolvimentista" com a pintura que não mais parecia ser uma continuidade à história vasariana, e a solução inicialmente assumiu a forma, como vimos no último capítulo, de salvar as aparências pela negação do que *era* pintura exceto no sentido mais reduzido e material do termo, ou atribuindo motivos subversivos aos próprios artistas – motivos como os que guiaram os dadaístas após a Primeira Guerra Mundial, mas que dificilmente figurariam nas orientações explanatórias dos primeiros modernistas. Não sou infenso aos que buscavam explicar dessa maneira a nova arte, mas vale notar que essa não era uma estratégia, até onde sei, a que se podia recorrer em uma fase inicial da história da arte, na qual qualquer desenvolvimento era passível de ser justificado em termos vasarianos. E faço menção a isso para enfatizar a minha convicção de que a mudança dos momentos miméticos para os modernos na história da arte foi uma mudança de gênero e ordem diferente daquela que caracterizava o desenvolvimento das estratégias pictóricas da Renascença à evolução do maneirismo, do barroco, do rococó, do neoclássico, do romântico e mesmo, por radical que possa ter parecido na época, do impressionismo. Na verdade, em minha concepção, a mudança do moderno para o pós-moderno foi ainda uma mudança de gênero diferente daquele das demais mudanças. Naquelas, os pilares fundamentais da pintura continuavam mais ou menos incólumes: podia-se ver profundas continuidades de Rafael para Correggio, Carracci, Fragonard e Boucher, Ingres, Delacroix, Manet, e, portanto, a partir do ponto de vista privilegiado do ano de 1893, continuava-se a acreditar em uma história progressiva desenvolvimentista. Essas mudanças residiriam, podia-se dizer, além do limite do tipo de história que busco contar, no qual houve rupturas de desenvolvimento, primeiramente com o modernismo, e depois, finalmente, com o pós-modernismo.

Os primeiros teóricos a perceberem uma mudança de tipo diferente daquela que poderia ser percebida como estágios em um desenvolvimento linear, como Roger Fry, por exemplo, ou Daniel-Henry Kahnweiler, podem ser compreendidos de duas maneiras. Uma delas seria: a história terminou e uma nova história se iniciou. Na concepção de Kahnweiler, o antigo sistema de signos havia sido substituído por um novo, que por sua vez também poderá ser substituído. E isso de certa forma significava que a história da arte em seu sentido mais amplo afinal de contas não era desenvolvimentista, já que não parecia haver um sentido óbvio em que o cubismo representasse um desenvolvimento para além do impressionismo. Quanto a isso, a tese de Kahnweiler guarda uma distante semelhança com a notável concepção de história da arte articulada por Erwin Panofsky, de acordo com a qual ela consiste em uma seqüência de formas simbólicas que substituem uma a outra, sem que haja propriamente um desenvolvimento. O movimento quase vertiginoso de Panofsky consistia em tomar uma descoberta que tinha virtualmente simbolizado o progresso – a descoberta de uma perspectiva linear – e transformando-a no que ele denominou forma simbólica, representando simplesmente um modo diferente de organizar o espaço. E, como forma de organizar o espaço, ela pertencia a certa filosofia subjacente manifesta em outros aspectos de uma cultura, como sua arquitetura, sua teologia, sua metafísica, mesmo os seus códigos morais, que constituíam totalidades culturais de um tipo a ser

estudado pelo que Panofsky chamou de *iconologia*. Mas assim como entre esses todos culturais e, portanto, a arte que os expressava, não havia história desenvolvimentista contínua. Em vez disso, e tal como vejo, ter uma história desenvolvimentista pertencia à arte de *um* desses todos culturais, qual seja, aquele que pertencia à arte ocidental aproximadamente de 1300 a 1900. Então, com o modernismo, ingressamos num novo todo cultural que perdurou por cerca de 80 anos, isto é, de 1880 a 1965. E, fiel à filosofia das formas simbólicas, encontraremos expressões da mesma estrutura subjacente em tudo o que define nossa cultura: nossa ciência, nossa filosofia, nossa política, nossos códigos de conduta moral. De forma alguma sou infenso a essa visão, como abordarei em seu devido tempo. É, em todo o caso, um modo de representar a diferença entre o que se pode chamar uma mudança interna e uma mudança externa na história da arte. Uma mudança interna se dá no âmbito de um todo cultural, deixando intacto o complexo subjacente. Uma mudança externa acontece de um todo cultural para outro.

A outra resposta, articulada por Roger Fry, foi a de que os artistas não estavam mais preocupados em imitar a realidade, mas em dar uma expressão objetiva aos sentimentos que a realidade extraía deles: "Prendre non la chose mais l'effet qu'elle produit" (não tomar a coisa, mas o efeito que ela produz), como escreveu Stéphane Mallarmé em uma frase que continuou a fazer muito sentido para abstracionistas modernos como Robert Motherwell. Esse movimento, do olho para a psique e da mimese para a expressão, trouxe para o discurso crítico alguns fatores que até então não tinham nenhuma relevância especial – a sinceridade, por exemplo. Poderia haver, talvez, uma narrativa progressiva desenvolvimentista da expressão à medida em que os artistas aprendiam a expressar cada vez melhor seus sentimentos – mas isso, sente-se, seria quase a história das inibições diminuídas ou do extravasamento de sentimentos até então reprimidos ou abafados. Seria uma história da liberdade, interpretada como liberdade de expressão. Sem dúvida, existe uma possível tecnologia da expressão – encontramos algo análogo na formação teatral, por exemplo. Mas se deveria estar muito mais seguro do que penso que alguém, à época, estava da verdade da abordagem de Fry, antes de empreender a tarefa de repensar a história da arte nos termos por ele recomendados.

Em nenhum desses modos de leitura dos teóricos a narrativa avançou, e na verdade se deveria ter claro que a idéia de uma história progressiva desenvolvimentista estaria de alguma forma limitada se essas teorias fossem

verdadeiras. Mas há, contudo, outro modo de ler essas teorias. O que eles buscavam fazer *nessa* leitura era transpor a narrativa para um nível novo, em que o problema era redefinir a arte e em dizer o que a arte filosoficamente era, satisfazendo através da própria arte, a injunção hegeliana. Nessa leitura era como se a narrativa passasse a avançar não em forma de representações cada vez mais adequadas, mas ao contrário em termos de representações filosóficas cada vez mais ajustadas à natureza da arte. Agora poderia haver uma história progressiva desenvolvimentista a ser contada, mas seria aparentemente uma história de um progressivo grau de adequação filosófica. O que eles não tinham, ao que me parece, era a consciência do que causou o deslocamento para esse outro nível reflexivo, ou a consciência de uma estrutura narrativa em que a nova arte – ou arte moderna – continuasse a acontecer sob uma forma narrativa, mas num novo nível. Para esse reconhecimento, é preciso que nos voltemos para a escrita de Clement Greenberg, que alcançou, pode-se dizer, uma autoconsciência da ascensão à autoconsciência, e cujo pensamento foi guiado por uma poderosa e convincente filosofia da história. É interessante notar que todos esses teóricos foram também críticos, respondendo, como os vejo, à questão de como, se a tese de Vasari deixara de ser filosoficamente adequada, deveria ser praticada a crítica de arte.

A ascensão para um nível de autoconsciência filosófica pode ter um predomínio cultural muito mais amplo que o âmbito da arte, e é bem possivelmente uma das marcas pelas quais o modernismo, entendido como um dos todos culturais de Panofsky, pode ser definido. Em uma passagem logo no início de *Ser e tempo*, Martin Heidegger observa que "o movimento 'real' das ciências ocorre quando os seus conceitos básicos são submetidos a uma revisão mais ou menos radical ... O nível que uma ciência alcançou é determinado pela medida em que é *capaz* de uma crise em seus conceitos básicos".[65] Heidegger vai mais longe: "entre as várias disciplinas, hoje, em toda a parte existem tendências recém-surgidas de pesquisar novas fundamentações". Ele enumera casos do gênero por meio de um amplo espectro, e ouso dizer que ele inclui o seu próprio trabalho como uma contribuição para essa revisão em filosofia. E estou propondo que pensemos no modernismo em geral nesses termos, como um momento no qual parecia que as coisas não poderiam mais continuar como eram e novas fundamentações tinham de ser encontradas para que elas

[65] Heidegger, M. *Being and Time*, trad. de John Macquarrie e Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962), p. 29.

pudessem prosseguir. Isso viria a explicar por que o modernismo tão freqüentemente assume a forma de lançamento de manifestos. Todos os principais movimentos na filosofia do século XX abordaram a questão do que a própria filosofia era: positivismo, pragmatismo e fenomenologia, todos fazendo críticas radicais à filosofia, e cada qual buscava reconstruir a filosofia sobre fundamentos firmes. O pós-modernismo de certa forma é marcado por um antifundacionalismo, como no pensamento de Richard Rorty ou de Jacques Derrida, ou pelo menos pelo reconhecimento de que, se deve haver fundamentação, ela tem de ser consistente com um mundo da arte tão desestruturado quanto Hans Belting descobriu ser o nosso. "A civilização ocidental não é a primeira civilização a sofrer uma reviravolta e questionar os seus próprios fundamentos", escreveu Greenberg em 1960. "Mas é a única que foi mais longe ao fazê-lo."[66] Greenberg vê "essa tendência autocrítica" como tendo se iniciado com Kant, que ele classifica, com uma certa picardia, como "o primeiro verdadeiro modernista", por ter sido o primeiro "a criticar os próprios meios do criticismo". E ele vê a "essência do modernismo" consistindo "no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a disciplina". Essa é a crítica *interna*, e com efeito ela significa, no caso da arte, que a arte sob o espírito modernista era de todo autoquestionadora: e isso por sua vez significa que a arte é seu próprio tema, e, no caso da pintura, essencialmente a preocupação de Greenberg, que o tema da pintura era a própria pintura. E o modernismo é um tipo de pesquisa coletiva interna pela qual a pintura se esforça em exibir o que ela própria é no ato de pintar. O que torna Heidegger um filósofo "modernista" é ele tomar a antiga pergunta do Ser, e, em vez de a confrontar de maneira direta, ele pergunta que tipo de ser ele é para quem surge essa questão, de modo que a sua indagação, com efeito, era sobre o próprio ser. Na abordagem de Greenberg, o que torna "modernista" a pintura moderna é assumir ela própria a tarefa de determinar, "por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma". Essa essência da arte coincidia, pensava Greenberg, "com tudo o que tinha um caráter único na natureza desse meio". E para ser fiel à sua essência, cada obra modernista era obrigada a "eliminar ... todo e qualquer efeito que pudesse, de modo concebível, ser tomado como empréstimo do ou pelo meio de qualquer outra arte". Em conseqüência, cada arte, sob autocrítica, seria "transmitida pura", um

[66] Greenberg, C. "Modernist Painting", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 85. A não ser em caso de indicação em contrário, as referências são a esse texto.

conceito que Greenberg talvez tenha realmente tomado de empréstimo da noção de razão pura de Kant. Kant denominou *modo puro de conhecimento* aquele em que "não há mistura de qualquer coisa de empírico", isto é, quando se trata de um conhecimento puro *a priori*.[67] E a *razão pura* é a fonte dos "princípios pelos quais sabemos que sabemos alguma coisa absolutamente *a priori*".[68] Toda pintura modernista, na visão de Greenberg, seria então uma crítica da pintura pura: a pintura a partir da qual se poderia deduzir os princípios peculiares à pintura como pintura. É notório o fato de Greenberg identificar a essência da pintura com duas dimensões: "Foi a ênfase no inelutável aspecto plano da superfície que continuou a ser ... mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica se criticava e se definia sob o modernismo". Se por um lado enfatizar o caráter plano não exclui a representação da pintura, realmente excluiu a ilusão, que requer o uso de espaço tridimensional, ele próprio um empréstimo de outra arte e, portanto, um contaminante da pintura interpretada como pura. O projeto vasariano foi, com efeito, um projeto de usurpação: a pintura teve uma história desenvolvimentista progressiva tão-somente por usurpar as prerrogativas da escultura.

O que quer que se pense da caracterização positiva de Greenberg da pintura modernista, meu interesse nela reside na poderosa visão histórica do modernismo por ela expressada. É, de forma preponderante, crédito de Greenberg o fato de ter percebido a história pós-vasariana como história do auto-exame, e de ter identificado o modernismo com esse esforço de inserir a pintura, e na verdade cada uma das artes, em uma fundamentação inabalável derivada da descoberta de sua própria essência filosófica. Mas Greenberg é ele mesmo característico do período que tenta analisar, pois tem a sua própria definição do que deve ser a essência da pintura. Nessa medida ele pertence à Era dos Manifestos, tanto quanto Mondrian, ou Malevich ou Reinhardt, embora cada um desses busque definir a pintura pura recorrendo a exemplos. A questão é que, de um modo geral, o que marcou as diretrizes do modernismo foi elaborar uma definição filosófica da arte. Greenberg reconheceu essa definição como uma verdade histórica geral e, ao mesmo tempo, tentou elaborar a sua própria definição filosófica.

[67] Kant, I., "Introduction", *Critique of Pure Reason*, trad. de Norman Kemp Smith (London: Macmillan, 1963), 43.
[68] *Ibid.*, 58.

Antes de examinar em detalhes o pensamento de Greenberg, busquemos uma visão da história da arte como um todo à qual esse pensamento se ajuste. E eis que temos uma analogia de baixa qualidade. A história da arte é estruturalmente paralela à história do desenvolvimento dos seres humanos tomados individualmente, como você e eu. Nosso primeiro período é marcado pela tentativa de domínio dos estilos para obter imagens cada vez mais confiáveis do mundo externo, tal como foi a história da pintura no Ocidente. Sem dúvida que essa história poderia continuar indefinidamente, mas chega um momento em que dominamos as habilidades de representação e temos uma imagem do mundo bastante confiável. Passamos para um novo nível de pensamento quando começamos a nos ver como parte da história e a tentar adquirir certa imagem clara do que somos. Isso corresponde ao momento de autoconsciência, quando a pintura, por uma razão que ainda não me empenhei em identificar, se propõe a perguntar o que ela própria é, e com isso o ato do pintar se torna concomitantemente uma investigação filosófica sobre a natureza da pintura. Há um belo momento no diálogo *Fedro*, no qual Sócrates, precoce como sempre, esquiva-se de certa linha de questionamento dizendo não ter tempo para tais questões: "Até agora não posso 'conhecer a mim mesmo', como ordena a inscrição em Delfos, e enquanto perdurar essa ignorância, parece-me algo ridículo investigar questões irrelevantes".[69] Na introdução de seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, Locke escreve: "o entendimento, como o olho, enquanto nos faz ver e perceber todas as outras coisas, não se observa a si mesmo; requer arte e esforço situá-lo à distância e fazê-lo seu próprio objeto".[70] O modernismo foi um movimento coletivo desse tipo, manifestando-se através da face da cultura, para fazer as atividades e erigir os empreendimentos da cultura como objetos para si próprios. Em uma impetuosa defesa do modernismo contra o tipo comum de ataque, dessa vez contra a exposição *Neue Künstlervereinigung München* de 1909, Franz Marc falou do

[69] Platão, "Phaedrus", trad. de R. Hackforth, in *Plato: The collected Works*, ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1961), 229e-230a. Platão, aqui como alhures, é astucioso e ele compara a renúncia à responsabilidade de Fedro com sua fala anterior no diálogo. "Eu conheço meu Fedro. Sim, de fato. Estou tão certo dele quanto de minha própria identidade (228a). Quão seguro isso pode ser? Devo à minha ex-aluna, Elinor West, a estratégia de procurar essas tensões nesses diálogos, as quais, em sua concepção, são as chaves para o sentido dos diálogos. Espero que ela consiga reunir seus achados de maneira sistemática.

[70] Locke, J. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. A. C. Frazier (Oxford: Clarendon Press, 1894) 1: 8.

movimento então se espalhando através da Europa como "desafiadoramente autoconsciente"[71] e, portanto, não uma patologia de umas poucas mentes doentias. O modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões. A arte, como tudo o mais, é um espelho desse todo cultural. Greenberg, como filósofo e crítico nesse sentido pertence ao alto modernismo, tendo articulado mais vigorosamente do que ninguém as dimensões pictóricas desse período, a sua é uma crítica da pura pintura, ou da pintura como pura.

Os impulsos internos do modernismo, tal como eram vistos por Greenberg, eram completamente fundacionalistas. Cada uma das artes, tanto a pintura como as outras, tinha de determinar o que era peculiar a si mesma – o que pertencia somente a ela. É claro que a pintura "estreitaria a sua área de competência, mas ao mesmo tempo tornaria a posse daquela área ainda mais certa". Portanto, a prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte, o que significou a eliminação, de cada uma das artes, de "todo e qualquer efeito que pudesse ser concebidamente tomado por empréstimo de ou pelo meio de qualquer outra arte. Com isso, toda arte se tornaria "pura", e em sua pureza encontraria a garantia de seus padrões, bem como de sua independência. "Pureza" significa "autodefinição". Note-se a agenda da crítica da arte aqui implícita: é uma crítica a uma obra de arte impura, e isso quer dizer, que contenha uma mistura de qualquer outro meio exceto ela mesma. Torna-se um reflexo crítico padrão dizer que essa arte mesclada não é realmente pintura, ou nem mesmo arte. Esse tipo de essencialismo é a matriz para muita coisa que se faz passar por criticismo moral em nossos dias. Se o seu oposto for também uma matriz, é uma marca do ingresso em uma nova era histórica. Do mesmo modo que "seja um homem!" torna um imperativo aceitável deixar aflorar o lado feminino de cada um.

A história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório. É difícil não ouvir os ecos políticos dessas noções de pureza e purificação, qualquer que fosse realmente a política de Greenberg. Esses ecos ainda se debatem de um lado para o outro no campo tormentoso das disputas nacionalistas, e a noção

[71] Marc, F. "Letter to Heinrich Tannhauser", citado por Bruce Altschuler in *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (New York: Abrams, 1994), 45.

de limpeza étnica tornou-se imperativo que provoca calafrios dos movimentos separatistas pelo mundo afora. Não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo político do modernismo na arte foi o totalitarismo, com suas idéias de pureza racial e sua agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido? "Quanto mais intimamente", escreve Greenberg, as normas de uma disciplina se tornam definidas, menor é a liberdade que elas podem permitir em muitas direções. As normas ou convenções essenciais da pintura são ao mesmo tempo as condições limitantes a que a pintura deve se obrigar a fim de ser vivenciada como um quadro". E, como que para enfatizar a profundidade da analogia política, Greenberg escreveu explicitamente, a propósito de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York: "o extremo ecletismo que hoje prevalece não é saudável, e isso deve-se opor a ele, mesmo havendo o risco de dogmatismo e intolerância".[72] Greenberg foi uma pessoa intolerante e dogmática, mas dogmatismo e intolerância pertencem à sintomatologia (para segui-lo no uso do imaginário médico) da Era dos Manifestos. Não se pode usar o idioma da pureza, da purificação e da contaminação, e ao mesmo tempo simpatizar facilmente com as posturas de aceitação e tolerância. Uma vez que as concepções de Greenberg extraíram sua energia daquilo que podemos chamar de o espírito do tempo, ele não estava só em sua postura denunciatória, que permanece um aspecto do discurso crítico em Nova York mesmo hoje – mesmo em nossa era de relativismo e multiculturalismo, quando se pode esperar um grau de tolerância e abertura.

O comentário de Greenberg sobre "intolerância e dogmatismo" foi na verdade descrito em 1944, dezesseis anos antes das grandes formulações da "Pintura Modernista", e por isso antes do verdadeiro surgimento do expressionismo abstrato e da pintura da New York School, com a qual Greenberg estava inextricavelmente associado, e seu apoio a ela lhe concederia um grau tão alto de credibilidade. O artigo sobre Jackson Pollock na revista *Life*, que creditava a um "crítico formidavelmente intelectual de Nova York" ter afirmado ser Pollock "o maior pintor americano do século XX", apareceu em 8 de agosto de 1949. Na verdade, Greenberg tinha de fato expressado essa opinião em 1947, segundo a qual Pollock era "o pintor mais poderoso da América contemporânea, e o único que promete ser um dos

[72] Greenberg, C. "A New Installation at the Metropolitan Museum of Art" e "Review of the Exhibition Art in Progress", *The Collected Essays and Criticism*, 1: 2113.

grandes". E já em 1943 ele havia elogiado as telas de Pollock na Art of This Century Gallery de Peggy Guggenheim, dizendo que estavam "entre as telas abstratas mais fortes que já vi de um pintor americano". Mas Greenberg estava de posse de sua filosofia básica da história já em 1939, quando publicou o seu notável ensaio "Avant-Garde and Kitsch". Na época, Pollock estava trabalhando sob a influência da arte mexicana, sobretudo da linguagem de José Clemente Orozco, e a única abstração americana de que se tinha conhecimento era o neoplasticismo geométrico dos seguidores de Mondrian. Eis aqui como Greenberg caracterizou a arte *avant-garde* da época:

> Foi na busca do absoluto que a *avant-garde* chegou à arte "abstrata" ou não-objetiva – e também à poesia. O poeta ou artista de vanguarda tenta, com efeito, imitar Deus ao criar algo válido somente em seus próprios termos, no modo como a própria natureza é válida, na maneira com que uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida: algo dado, que existe sem ter sido criado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou o trabalho de literatura não pode ser reduzido no todo ou em parte a algo que não seja ele próprio.[73]

É na verdade como se o objetivo da *avant-garde* fosse reduzir a distinção entre realidade e arte compondo uma realidade adjunta, com tanto sentido quanto a própria realidade possui, e qualidades estéticas análogas às de um pôr-do-sol ou do *surf*, de montanhas e bosques, de flores verdadeiras e de belos corpos. Uma obra de arte, parafraseando a famosa sentença, não deve *significar*, mas *ser*. Na verdade filosófica, essa é uma teoria impossível, e sua impossibilidade se torna manifesta na década de 1960, quando artistas produziam objetos tão parecidos com objetos reais – e estou pensando novamente nas caixas de *Brillo Box* – que ficou claro que a verdadeira questão filosófica referia-se simplesmente a como evitar que eles se reduzissem à realidade. Um pequeno passo para a solução foi reconhecer que, como diz Greenberg, a realidade não tem sentido, mas, contrariamente a sua postura, a arte tem. No máximo pode-se dizer que a realidade define um limite do qual, pode-se dizer, a arte se aproxima – mas que não pode atingir sob pena de não mais ser arte. Em um debate sobre Picasso, em 1957, Greenberg escreveu: "Como qualquer outro tipo de pintura, a modernista tem sucesso quando sua iden-

[73] Greenberg, C. "Avant-Garde and Kitsch", *The Collected Essays and Criticism*, 2: 223.

tidade como pintura e como experiência pictórica exclui a consciência dela como objeto físico."[74] Mas isso não passa de um ato de fé: como poderia uma pintura monocromática vermelha mostrar a diferença em comparação com uma superfície plana simplesmente coberta com tinta vermelha? Greenberg acreditava que a arte, só e sem auxílio algum, apresentava-se para o olho como arte, quando uma das grandes lições da arte nos últimos tempos é a de que isso não pode ser assim, que as obras de arte e as coisas reais não podem ser distinguidas apenas por inspeção visual.

Greenberg parece ter se tornado sensível a esse problema. Em seu famoso ensaio, "The Crisis of the Easel Picture" [A crise da pintura de cavalete], de 1948, ele descreve uma conseqüência de se projetar os impulsos que conduziram ao modernismo. Esses tendiam – "mas apenas tendiam", alertava ele – a reduzir a pintura a uma superfície relativamente indiferenciada. Portanto, a pintura mais avançada – a superfície plana pintada em toda a sua extensão - – aproxima-se da condição de parede ou, pelo menos, da condição de "decoração" – padrões de papéis de parede passíveis de serem estendidos indefinidamente".[75] Essa "dissolução da pintura em pura textura, pura sensação, em acúmulo de unidades menores de sensação, parece responder a alguma coisa entranhada na sensibilidade contemporânea", ele observa, continuando a traçar uma fascinante correspondência política: "corresponde talvez ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas se tenham exaurido, de que nenhuma área ou ordem de experiência seja intrínseca ou relativamente superior a qualquer outra". O que quer que isso signifique, Greenberg sentiu que a conseqüência para a pintura de cavalete, que tinha sido o veículo da história da arte considerada de modo progressivo e em desenvolvimento, era que os artistas sentiam-se compelidos a ultrapassar as fronteiras filosóficas da imagem, algo que eles "não podiam deixar de fazer", ainda que "os artistas as estivessem destruindo".

O "não podem deixar de fazer" me remete à concepção de inevitabilidade histórica que motiva a minha discussão sobre a filosofia da arte de Greenberg. A teoria é desenvolvida como se segue, para usar as próprias palavras de Greenberg, na medida do possível. "Ao desviar a sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista torna-se dependente do meio de seu próprio ofício". Com efeito, pelo menos no caso da pintura, isso significa uma transformação da representação ao objeto, e conseqüentemente do conteúdo para a superfície ou para a própria pintura. Esta, insiste Greenberg, "é a gênese do abstrato", mas é um tipo especial de abstração, que se pode chamar de abstrato *materialista*, no qual as propriedades físicas da pintura – sua forma, seu pigmento, sua superfície plana – tornam-se inevitavelmente a essência da pintura como arte. Contrasto-o com o que se pode chamar de abstrato *formal*, indissoluvelmente associado com o nome de Greenberg. O neoplasticismo é formalmente abstrato. Pollock, em certo sentido, foi o abstrato materialista. Em sua análise de 1943, Greenberg fala sobre a "lama" da qual Pollock obteve tal efeito (lama que ele reconstitui retroativamente até Ryder e Blakelock na pintura americana): "a lama abunda nas maiores obras de Pollock". E ele fala sobre "as incrustações de giz" como se descrevesse exemplos geológicos. Os artistas sobre os quais, em 1939, Greenberg buscava apoiar o seu argumento, ao que me parece, se adaptam muito mal a uma estética materialista. "Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, mesmo Klee, Matisse e Cézanne", ele escreveu, "obtêm sua maior inspiração do meio em que trabalham". Em *Towards a Newer Laocoön*, publicado em 1940, ele escreveu: "Guiando-se ... por uma noção de pureza obtida a partir do exemplo da música, a *avant-garde*, nos últimos 50 anos [note-se que isso nos faz retornar a 1889, ano que me parece marcar realmente o início do alto modernismo], alcançou uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade, para os quais não há exemplo anterior na história da cultura". E a própria pureza é caracterizada como viria a ser vinte anos mais tarde: "a aceitação, a aceitação voluntária, dos limites do meio da arte específica". Isso, como a narrativa vasariana, é algo progressivo e, de certa forma, evolutivo: é a história da "capitulação progressiva da resistência do meio". "Tão inexorável foi a lógica desse desenvolvimento", escreve Greenberg, e eu não concluirei a frase, pois só quero mesmo chamar a atenção para o conceito de inevitabilidade histórica contido nessa abordagem de um progresso que termina com a destruição da pintura de cavalete e com a dissolução da distinção entre pinturas e meras paredes. Assim, também Greenberg tinha a sua própria noção de fim da arte, como todos os que percebem a história da arte sob uma narrativa evolutiva.

[74] Greenberg, C. "Picasso at Seventy Five", *The Collected Essays and Criticism*, 2: 223.
[75] Greenberg, C. "The Crisis of the Easel Picture", *The Collected Essays and Criticism*, 2: 223.

Talvez não tenha nenhuma importância, no desdobramento da narrativa de Greenberg, que esses exemplos teriam resistido à sua caracterização. Picasso, o que quer que ele tenha tido em mente ao pintar *Guernica*, estava pouco interessado nos limites do meio: ele estava mais preocupado, e em um grau inestimável, com o sentido da guerra e do sofrimento. Miró, que entendia a sua *Vida calma com sapato velho* como a sua própria *Guernica*, não a tinha por abstrata em sentido algum: "a guerra civil [espanhola] foi repleta de bombas, mortes, pelotões de fuzilamento e eu quis ilustrar esse tempo tão dramático e triste".[76] E Miró veementemente rejeitou o rótulo de abstracionista, chegando ao ponto de, em uma entrevista posterior, negar terminantemente que Mondrian fosse um pintor abstrato. Tudo isso, penso, pode ser concedido, sem afetar profundamente o materialismo de Greenberg como um todo, que ele expressa em uma passagem amplamente discutida de seu "Modernist Painting" [Pintura modernista]:

> A arte realista, naturalista, dissimulou o meio, usando a arte para ocultar a arte. O modernismo usava a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem o meio da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos velhos mestres como fatores negativos que só poderiam ser reconhecidos de maneira implícita ou indireta. Sob o modernismo, essas limitações vieram a ser consideradas fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As primeiras pinturas modernistas foram as de Manet, em virtude da franqueza com que proclamavam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas. Os impressionistas, nas pegadas de Manet, renunciaram pública e solenemente aos toques de tinta e aos vernizes, para não deixar nenhuma dúvida aos olhos de que as cores por eles utilizadas eram feitas das tintas que vinham de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança ou a correção, a fim de ajustar o seu desenho e composição mais explicitamente à forma retangular da tela.[77]

[76] Miró, J. *Selected Writings and Interviews*, ed. Margit Rowell (Boston: G. K. Hall, 1986).
[77] Greenberg, C. "Modernist Painting", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 87.

Se for verdade, isso nos ajuda a compreender a origem da avassaladora resistência contra os impressionistas na primeira vez em que foram expostos. Mas quero ressaltar a identificação de Manet à condição de iniciador, como evidência da extraordinária intuição histórica de Greenberg. Pois foi precisamente a Manet que Oswald Spengler associava o *fim* da pintura no declínio do Ocidente: "com a geração de Manet, tudo terminou de novo".[78] Fim ou começo, em todo o caso ficou claro que Manet marcou uma profunda mudança. "A pintura viveu ainda, afinal, mais dois séculos?", pergunta Spengler. "Ela ainda existe? Mas não devemos nos deixar enganar pelas aparências". É notável que a morte do modernismo tenha sido identificada, em tempos muito recentes, com a "morte da pintura", o que passarei a confrontar em seu devido tempo. No momento a minha preocupação é tão-somente a de reconhecer o tremendo feito de Greenberg ao transferir a narrativa da história da arte para um novo plano, mesmo podendo haver alguma resistência contra essa íntima identificação entre a essência do meio da pintura e o caráter plano das superfícies.

Passarei a abordar, neste ponto, a pincelada (e, por implicação com suas afinidades expressionistas, o respingar, o manchar, o bater, o esfregar etc.), como confirmação parcial da concepção de Greenberg, mas também como algo que ele pode ter usado, em vez do caráter plano, como critério da pintura como pintura. Impressiona-me que a pincelada deve ter permanecido amplamente invisível durante toda a história principal da pintura ocidental, como uma coisa que bem se sabe que estava lá, mas que era vista através ou para além de si mesma, quase da mesma forma como vemos através ou para além da retícula do monitor de televisão: como a retícula, o pincel teria sido um meio de trazer uma imagem para diante dos olhos, sem ele próprio fazer parte do sentido da imagem; e no qual, novamente como ocorre com a televisão, a aspiração teria se dado em direção a resoluções cada vez mais exatas até a retícula literalmente desaparecer da consciência visual, dessa vez mais como questão de mecanismo óptico do que como convenção estética. Por "convenção estética" refiro-me a um acordo tácito de não se prestar atenção às pince-

[78] Spengler, O. *The Decline of the West: Form and Actuality*, trad. de C. F. Atkinson (New York: Knopf, 1946), I: 288. Sou grato a Charles Haxtausen por chamar minha atenção à discussão de Spengler.

ladas. Isso é facilmente alcançado, uma vez que em casos comuns não havia um modo em que as pinceladas pudessem ser interpretadas como parte das imagens que promovem, mas também em razão do imenso poder das teorias miméticas de representação pictórica e, finalmente, como decorrência do papel que o conceito de ilusão desempenhou no decorrer de toda a história da pintura até os primeiros dois terços do século XIX. Permitam-me apresentar um argumento em favor dessa idéia.

Quando a fotografia foi inventada, em 1839, o pintor Paul Delaroche emitiu o famoso pronunciamento de que a pintura estava morta. Quando ele soube da invenção de Daguerre, ele estava trabalhando em uma tela de 9 metros, que ilustrava a história da arte. Não importando o que a tela mostrasse sobre o uso do pincel, ela tinha uma superfície que parecia fotográfica, isto é, sem pinceladas. Portanto, a Delaroche deve ter parecido que todos os reflexos especializados que ele passara a dominar poderiam fazer parte de um mecanismo que, uma vez resolvida a questão da escala, poderia produzir um trabalho indiscernível do seu. Não ocorreu a ele dizer "E as pinceladas?". Isso implicaria que a câmera era incapaz de atingir a qualidade de superfície e de toque que a pincelada visível e palpável poderia. A arte de Delaroche exemplifica o que quero dizer sobre a invisibilidade das pinceladas, e a sua famosa declaração não teria sido feita se ele tivesse caracterizado a pincelada com alguma importância estética.

A pincelada se tornou saliente nas pinturas impressionistas, mas essa não foi a intenção do movimento. O movimento se baseava mais na composição óptica do que na física, e em toques justapostos de cores para se conseguir intensidade cromática, mas os toques não se fundiam na tela. Eles eram gritantemente visíveis do mesmo modo que poderiam ser num esboço a óleo, quando esses esboços eram expostos como pinturas concluídas, um conceito que implicava na dissimulação das pinceladas. Então, transparece como verdade cristalina que a pincelada se tornou importante somente quando o ilusionismo recuou como objetivo básico da pintura e quando a mimese deixou de ser a teoria definitiva da arte, o que, na minha concepção, concedeu validade retroativa às telas impressionistas, que passaram a ser aceitas por razões que os impressionistas teriam como erradas. Na pintura pontilhista não se deve olhar para os pontos; idealmente eles devem desaparecer em favor de uma imagem luminosa, o que nunca acontece, é claro, porque o olho

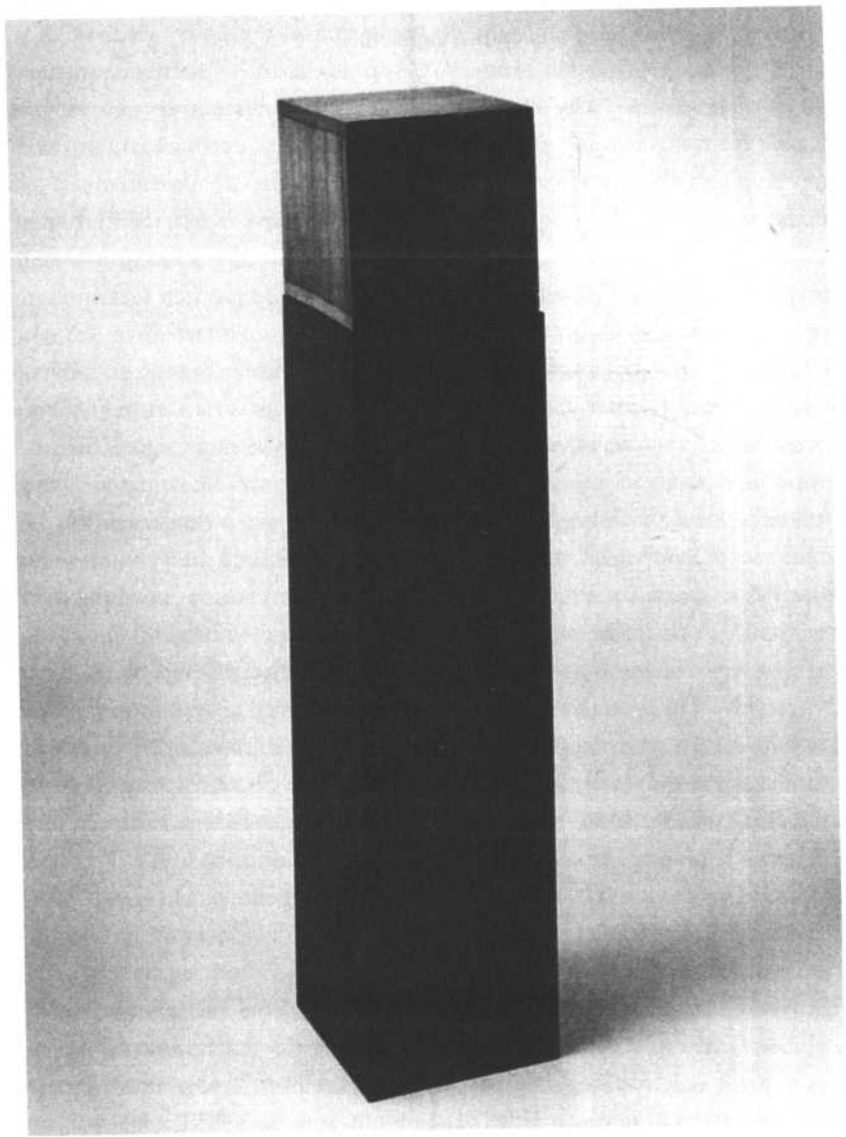
tem seus limites. Na minha opinião, essas validações ocorreram quando a própria pintura se tornou mais um fim do que um meio, e quando a pincelada indicava que a pintura deveria ser olhada "nela" em vez de "através dela", no sentido de "atravessamento", que implica uma transparência. Tendo a acreditar que a distinção entre conhecedor profundo e observador externo, entre especialista e público, foi se tornando ela própria difusa quando isso aconteceu. Ver a pintura como pintada significa vê-la de um ponto de vista do artista, com a seguinte diferença: o impressionista aplicava pinceladas com a intenção de que elas se fundissem na percepção do observador, de modo que ver as coisas do ponto de vista do artista significaria vê-las como determinadas pelo que o artista supunha ser o ponto de vista do observador, caso a ilusão funcionasse. Seria algo semelhante a uma produção teatral em que o palco fosse disposto de maneira a fazer com que o *metteur en scene* (diretor) acreditasse estar proporcionando uma ilusão. Naturalmente, o mesmo impulso artístico que leva a pincelada à atenção consciente do público tem a sua contrapartida no ato de deixar o mecanismo da produção teatral fazer parte da experiência teatral, deixando-nos como que ver os bastidores e o palco ao mesmo tempo. Mas até onde sei, nenhum dramaturgo foi tão longe a ponto de fazer a produção consistir somente de contra-regras puxando cordas e movendo planos: seria o análogo adequado de fazer uma pintura que consistisse exclusivamente de pinceladas, tal como veio a ser o padrão na pintura expressionista abstrata. Em todo caso, com a pintura impressionista, pela primeira vez a perspectiva do conhecedor profundo tornou-se a mesma da do observador externo. E, possivelmente, a pintura assumiu o comando, e o artista decidiu que os prazeres do pintor poderiam ser transferidos para o espectador, que, como o pintor, se tornava um sensualista da pintura.

Pode-se argumentar que o modernismo teve início com os impressionistas, se for aceita a estética materialista de Greenberg, só porque eles tornaram visíveis os toques e os borrões, ainda que, como é certamente verdade, eles tenham se dedicado a captar os prazeres da vida burguesa – como os historiadores da arte têm sustentado nos últimos anos. E algo do mesmo gênero continua a ser verdadeiro a respeito de Van Gogh, cujas superfícies cinzeladas e lavradas são incapazes de serem negadas, independentemente do fascínio exercido pelas imagens de sua arte. Na verdade, o sentido que temos dessas superfícies inconfundíveis geradas pelos gestos apaixonados do artista é um

componente importante, dada a energia constante da imagem romântica do "artista", que mesmo em nosso tempo continua a ser um componente importante da popularidade de sua pintura.

Greenberg ressalta o caráter plano de sua pintura – "a insustentável planura da superfície" – uma vez que a "planura era a única condição que a pintura não compartilhou com nenhuma outra arte", e o modernismo foi uma orientação (em sua própria perspectiva) que define cada meio pelo que ele, e somente ele, possui, e que nessa medida o diferencia de qualquer outro meio. É difícil pensar em algo mais exclusivo da pintura do que a pincelada – mesmo a falta de pinceladas é de certa forma uma propriedade da pintura, em contraste com a poesia (ou a poesia do Ocidente, pelo menos – a poesia oriental, evidentemente, é outro caso), que carece de pinceladas por uma questão de gênero. Pouco importa. O que importa é que Greenberg define uma estrutura narrativa que está em continuidade natural com a narrativa vasariana, mas uma narrativa em que a substância da arte lentamente se torna o assunto da arte. E isso aconteceu de maneira insidiosa, sem aqueles que influenciavam o que poderíamos, seguindo o professor Quine, chamar de uma escalada para a mídia, percebendo que haviam feito isso. "Manet iniciou o modernismo" é uma frase bem parecida a "Petrarca inaugurou a Renascença", o que designo como frase narrativa e marcada pelo fato de que Manet, não mais do que Petrarca, ignorava, quando estava fazendo o que fez, essas descrições cruciais da história. Uma ascensão para um novo nível de consciência estava sendo levada a efeito sem que seus protagonistas necessariamente tivessem consciência do que estavam fazendo. Eles estavam revolucionando uma narrativa que eles próprios acreditavam dar continuidade. "Sob o modernismo, a arte continua sendo conduzida da mesma forma que antes".

O modernismo chegou a um fim quando o dilema, reconhecido por Greenberg, entre obras de arte e meros objetos reais não mais pudesse ser articulado em termos visuais, e quando se tornou imperativo abandonar uma estética materialista em favor de uma estética do significado. Isso, novamente em minha concepção, sobreveio com o advento da *pop*. Em certa medida da mesma forma que o modernismo sofreu resistências, em suas fases iniciais, com a afirmação de que seus adeptos não sabiam pintar, o pós-modernismo não foi percebido por Greenberg como o início de uma nova era, mas como um ponto na história materialista da arte, cujo episódio seguinte foi ao contrário uma abstração pós-pictórica. Mas talvez nada venha a definir melhor a transição do modernismo para a época atual do que a aplicabilidade cada vez mais reduzida da teoria estética clássica à arte do momento presente. E conseqüentemente, passo para o próximo capítulo.



BOX WITH THE SOUND OF ITS OWN MAKING [CAIXA COM O SOM DE SUA PRÓPRIA FEITURA] (1961) POR ROBERT MORRIS.
CORTESIA: SEATTLE ART MUSEUM E SR. E SRA. WRIGHT. CRÉDITO DA FOTO: PAUL MACAPIA.

CAPÍTULO CINCO

Da estética à crítica de arte

INICIO ESTE CAPÍTULO CITANDO UMA PASSAGEM da obra-prima filosófica de Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, em que se fala da relação entre o belo e o útil tal como ele os vê: beleza e utilidade como valores antitéticos. Ele está discutindo a noção romântica de gênio, e a identifica com o intelecto agindo independentemente da vontade, de modo que "as produções do gênio não servem a nenhum propósito útil":

> O trabalho do gênio pode ser a música, a filosofia, a pintura, ou a poesia; nada que seja para uso ou lucro. Não poder ter utilidade nem ser lucrativo é uma característica do trabalho do gênio; é o seu título de nobreza. Todos os demais trabalhos humanos existem somente para a manutenção e o subsídio de nossa existência; as únicas exceções são aqueles por nós aqui debatidos; eles existem por si mesmos, e nesse senstido podem ser considerados como a flor ... da existência. Por isso, nosso coração se alegra ao desfrutá-los, porque ao fazê-lo abandonamos a atmosfera terrena da necessidade e do desejo.[79]

Essa poderosa distinção, obtida por um dos grandes trabalhos que deu origem à estética filosófica, entre considerações estéticas e práticas, tendeu a desacreditar qualquer propensão em se perguntar sobre a utilidade prática que a experiência estética pode ter. Pois as questões de caráter prático são definidas pelos interesses que um indivíduo ou grupo possa ter – interesse a que Schopenhauer se refere com o conceito de vontade – mas que Kant, no trabalho que gerou uma tradição que incluía Shopenhauer e que bem se estendeu, e se estende aos, os tempos modernos, escreve que "o gosto é a facul-

[79] Schoppenhauer, A. *The World as Will and Representation*, trad. de E. F. G. Payne (New York: Hafner Publishing Company, 1958), 2:388. A não ser em caso de indicação em contrário, todas as referências a Schopenhauer fazem menção a esse texto.

dade de julgar um objeto ou médoto representando-o por uma satisfação ou insatisfação *inteiramente desinteressada*. O objeto de tal satisfação é chamado *beleza*".[80]

Shopenhauer argumentou que, analogamente ao modo como estética e utilidade estão separadas uma da outra, "raramente vemos o útil unido ao belo ... As edificações mais belas não são as úteis; um templo não é uma casa para habitação." O modernismo não tem sido tão rigoroso. O Museu de Arte Moderna exibe objetos de reconhecida utilidade que exemplificam o princípio de alto estilo estético. A coleção Barnes exibe, entre suas obras de arte, objetos de pintura e escultura de inegável utilidade. A mobília de Shakers parece claramente fundir beleza e utilidade. E ainda assim, Schopenhauer pode perguntar em que medida a beleza está relacionada à utilidade. Uma vela de ignição pode ser considerada por alguns um objeto útil, com suas superfícies curvas e polidas, com sua distribuição estranhamente proporcionada de partes de metal e de cerâmica, mas como objeto belo não satisfaria nenhum interesse dentre os que suscitam as velas de ignição: se você estivesse ansioso por ter uma que funcionasse, a questão da beleza da vela de ignição deveria ser posta de lado, pois para julgá-la bela, de acordo com Kant, ela deveria ser objeto de uma "satisfação completamente desinteressada", uma vez que "todo e qualquer interesse mina o julgamento de gosto".[81] E a questão perturbadora certamente se colocaria: que tipo de satisfação se poderia ter? Pois em que consistiria a satisfação se não houvesse nenhum interesse para ser servido?

Sigamos Kant como se houvesse um tipo de satisfação *an sich* (em si), um parente filosófico distante da coisa *an sich*. Assim como a coisa em si existe independentemente de todo o resto, a satisfação em si mesma depende, como insistia a estética clássica, da inexistência de interesse prático em sua satisfação. Segue-se imediatamente, é claro, que as considerações estéticas encontram-se alijadas do reino da função e da utilidade, no que se tem uma conseqüência importante a justificar a eliminação do ornamento e da decoração dos domíninos do *design* arquitetônico, bem como a eliminação dos subsídios artísticos dos orçamentos federais – sendo a arte por definição um mero floreio – já que as obras de arte incidem na categoria da estética. A exemplo da beleza (limitada) da vela de ignição, a beleza pode ser um subproduto acidental, cada

[80] Kant, I. *Critique of Judgement*, trad. de J. M. Bernard (New York: Hafner Publishing Company, 1951), 45.
[81] *Ibid.*, 58.

um de seus aspectos possuindo uma boa justificativa prática. Mas a beleza não desempenha papel algum ao dar conta do funcionamento das velas de ignição.

Entre o belo natural e o belo artístico em Kant, nenhuma distinção é especialmente obtida: "a natureza é bela porque se parece com a arte, e a arte só pode ser chamada de *bela* se estamos conscientes dela como arte, à medida que ela se parece com a natureza".[82] Assim, o juízo do belo pode ser invariável, quer se trate de arte bela ou beleza natural, e embora possamos nos enganar, por uma ilusão, quanto ao fato de ser arte, não podemos nos enganar quanto à sua beleza – "a arte bela tem de *se parecer* com a natureza". Schopenhauer, por toda a sua ênfase no gênio, vê a separação entre beleza e utilidade em objetos que de ordinário não seriam atribuídos a gênios: "Árvores altas e esguias não dão fruto; as árvores frutíferas são pequenas, feias e desajeitadas. A rosa de jardim com várias inflorações não frutifica, mas a roseira pequena, selvagem e quase sem fragrância sim". Há algo de assustador nessa linha de pensamento, que parece querer conectar a utilidade à simplicidade, quando não à feiura. Talvez se possa adquirir um sentido do que é essencial no modo shopenhaueriano de pensar se se considerar o contraste entre o *gut* e o *schlecht* da língua alemã, que é diferente do contraste entre *gut* e *böse*. *Gut* constrasta tanto com "ruim" como com "mau", e Nietzsche, o grande discípulo de Schopenhauer, mostra, em sua *Genealogia da Moral*, que "bom" designa o que os senhores diziam ser em virtude de possuírem os traços definidores do que é bom – traços que os escravos, é claro, consideravam "maus". Mas pelo menos eles não eram *schlecht*, como os escravos, que eram o equivalente humano das "árvores pequenas, feias e desajeitadas". Mas o meu interesse reside no abandono do pensamento, comum a Kant e a Schopenhauer, de que não há linha especial a ser traçada entre o belo na arte e na natureza. Pois isso conduz, por um caminho já bem aplainado por aqueles que tomaram a disjunção entre a beleza e a utilidade como uma verdade profunda, levando a estética filosófica a uma forma altamente influente da prática da crítica da arte, construída como discriminação entre a arte boa e a ruim. Em todo o caso, não há nada além do conhecimento de que é a arte que se está experimentando que distingue o que Greenberg chamou de "qualidade na arte"[83] do belo na natureza: a arte bela é *gut*. Se lhe falta beleza ou "qualidade", ela é *schlecht*.

[82] *Ibid.*, 149.
[83] Greenberg, C. "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.

A qualificação, "conhecimento de que é arte aquilo que se está experimentando", deve soar como uma advertência de que, se a beleza é invariável para as obras de arte e outras coisas, ela não faz parte do conceito de arte, embora no tempo de Kant fosse considerada uma questão natural que a obra de arte, enquanto classe, visasse à beleza, e que a beleza fosse implicada pela existência delas, ainda que pudessem falhar em seu objetivo.[84] Uma vez mais, consideremos a vela de ignição. As velas de ignição não poderiam ter existido no tempo de Kant, nem, contrariamente ao dado histórico, poderiam ter sido obras de arte se tivessem existido. Elas não poderiam ter existido porque a cerâmica e a metalurgia industrial não estavam suficientemente evoluídas para as ter produzido, isso sem falar que o mecanismo que originou a vela de ignição – o motor de combustão interna –ainda não tinha sido inventado. Mas imagine, mesmo assim, que uma vela de ignição escorregasse no tempo e fosse encontrada por um lenhador bem próximo de Königsberg, em 1790. Ela seria incapaz de satisfazer qualquer interesse da época, uma vez que o *Zeugganz* em que o poderia fazer só estaria presente um século e meio depois, de modo que ela teria valor apenas como curiosidade, assim como os cocos que, em algumas raras ocasiões, aportavam nas costas européias no século XVI, e a eles então se atribuíam poderes mágicos. A vela de ignição, que bem poderia ter seu lugar na *Wunderkammer* de Frederico, o Grande, seria um objeto de contemplação rigorosamente desprovido de interesse, uma vez que ele só serviria mesmo para ser contemplado, ou então poderia ser usado como peso para papéis. Ela atenderia quase que exatamente à caracterização do belo em Kant como "finalidade sem fim específico: talvez ela parecesse útil demais para ter alguma finalidade ornamental, mas ninguém poderia imaginar que utilidade seria essa.

Em todo o caso, uma vela de ignição não poderia, dado o estado da arte, ser uma obra de arte em 1790. Hoje, em conseqüência de uma revolução engendrada por alguma travessura do círculo de Marcel Duchamp, por volta de 1917, ela talvez pudesse ser, ainda que não em razão de sua beleza. Os objetos manufaturados eram aproveitados por Duchamp precisamente por causa de sua não-descritividade estética, e ele demonstrava que eram arte, ainda que não fossem belos, e que a beleza na verdade não poderia constituir nenhum atributo definidor da arte. O reconhecimento disso, pode-se dizer,

[84] A arte poderia alcançar o outro objetivo que Kant reconhece – nomeadamente, "o sublime". Mas, ainda uma vez, o conceito de sublimidade é o divisor de águas entre arte e natureza.

permite traçar uma linha nítida entre a estética tradicional e a filosofia da arte, hoje na verdade prática da arte. Essa linha, é claro, era muito tênue nas consciências em geral quando Duchamp procurou exibir um mictório na exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes sob uma falsa assinatura e o título *Fountain*. Mesmo membros do círculo mais próximo de Duchamp, como Walter Arensbert, pensaram que Duchamp estava chamando a atenção para a cintilante beleza do mictório – como se um artista com uma agenda filosófica parcialmente voltada para a separação entre o estético e o artístico pudesse ter a intenção de reduzir obras de arte a objetos estéticos, à maneira de Kant ou Schopenhauer! Existem registros de um debate entre Arensberg e o artista Geroge Bellows em 1917, no qual o primeiro diz "uma forma adorável tem se revelado, livre de qualquer finalidade funcional, na qual um homem tinha claramente feito uma contribuição estética".[85] Mas, em 1962, Duchamp escreveu para Hans Richter: "quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética ... Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética".[86]

Greenberg, incontestavelmente o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo, tinha pouca experiência e menos paciência com Duchamp como artista, e quero assim discutir os avanços de Greenberg contra o pano de fundo de uma distinção – que tenho como crucial – entre objetos estéticos e obras de arte, que Duchamp tornou central em seu empreendimento mas que Greenberg dificilmente teria percebido como filosoficamente importantes. Kant, convinha Greenberg, tinha mau gosto e uma escassa experiência no campo das artes – "no entanto, sua capacidade de abstração o tornava capaz de, apesar de suas muitas gafes, estabelecer em sua *Crítica do juízo estético* aquela que era a mais satisfatória base para a estética que temos até hoje".[87] Estou ansioso por tratar de Greenberg a partir dessa perspectiva, porque a sua maneira de fazer crítica de arte se tornou extremamente problemática no mundo da arte que tinha Duchamp quase como um mentor [*generative thinker*]. A filosofia estética de Greenberg está sendo continuada por Hilton Kramer e pelos autores de seu periódico *The New Criterions*, e gravita precisamente em

[85] Watson, S. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, 313-4.

[86] Duchamp, M. "Letter to Hans Richter, 1962", in Richter, H. *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1916), 313-4.

[87] Greenberg, C. "*Review of Piero della Francesca*" e "*The Arch of Constantine*", ambos de Bernard Berenson, *The Collected Essays and Criticism*, 3: 249.

A qualificação, "conhecimento de que é arte aquilo que se está experimentando", deve soar como uma advertência de que, se a beleza é invariável para as obras de arte e outras coisas, ela não faz parte do conceito de arte, embora no tempo de Kant fosse considerada uma questão natural que a obra de arte, enquanto classe, visasse à beleza, e que a beleza fosse implicada pela existência delas, ainda que pudessem falhar em seu objetivo.[84] Uma vez mais, consideremos a vela de ignição. As velas de ignição não poderiam ter existido no tempo de Kant, nem, contrariamente ao dado histórico, poderiam ter sido obras de arte se tivessem existido. Elas não poderiam ter existido porque a cerâmica e a metalurgia industrial não estavam suficientemente evoluídas para as ter produzido, isso sem falar que o mecanismo que originou a vela de ignição – o motor de combustão interna –ainda não tinha sido inventado. Mas imagine, mesmo assim, que uma vela de ignição escorregasse no tempo e fosse encontrada por um lenhador bem próximo de Königsberg, em 1790. Ela seria incapaz de satisfazer qualquer interesse da época, uma vez que o *Zeugganz* em que o poderia fazer só estaria presente um século e meio depois, de modo que ela teria valor apenas como curiosidade, assim como os cocos que, em algumas raras ocasiões, aportavam nas costas européias no século XVI, e a eles então se atribuíam poderes mágicos. A vela de ignição, que bem poderia ter seu lugar na *Wunderkammer* de Frederico, o Grande, seria um objeto de contemplação rigorosamente desprovido de interesse, uma vez que ele só serviria mesmo para ser contemplado, ou então poderia ser usado como peso para papéis. Ela atenderia quase que exatamente à caracterização do belo em Kant como "finalidade sem fim específico: talvez ela parecesse útil demais para ter alguma finalidade ornamental, mas ninguém poderia imaginar que utilidade seria essa.

Em todo o caso, uma vela de ignição não poderia, dado o estado da arte, ser uma obra de arte em 1790. Hoje, em conseqüência de uma revolução engendrada por alguma travessura do círculo de Marcel Duchamp, por volta de 1917, ela talvez pudesse ser, ainda que não em razão de sua beleza. Os objetos manufaturados eram aproveitados por Duchamp precisamente por causa de sua não-descritividade estética, e ele demonstrava que eram arte, ainda que não fossem belos, e que a beleza na verdade não poderia constituir nenhum atributo definidor da arte. O reconhecimento disso, pode-se dizer,

[84] A arte poderia alcançar o outro objetivo que Kant reconhece – nomeadamente, "o sublime". Mas, ainda uma vez, o conceito de sublimidade é o divisor de águas entre arte e natureza.

permite traçar uma linha nítida entre a estética tradicional e a filosofia da arte, hoje na verdade prática da arte. Essa linha, é claro, era muito tênue nas consciências em geral quando Duchamp procurou exibir um mictório na exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes sob uma falsa assinatura e o título *Fountain*. Mesmo membros do círculo mais próximo de Duchamp, como Walter Arensbert, pensaram que Duchamp estava chamando a atenção para a cintilante beleza do mictório – como se um artista com uma agenda filosófica parcialmente voltada para a separação entre o estético e o artístico pudesse ter a intenção de reduzir obras de arte a objetos estéticos, à maneira de Kant ou Schopenhauer! Existem registros de um debate entre Arensberg e o artista Geroge Bellows em 1917, no qual o primeiro diz "uma forma adorável tem se revelado, livre de qualquer finalidade funcional, na qual um homem tinha claramente feito uma contribuição estética".[85] Mas, em 1962, Duchamp escreveu para Hans Richter: "quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética ... Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética".[86]

Greenberg, incontestavelmente o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo, tinha pouca experiência e menos paciência com Duchamp como artista, e quero assim discutir os avanços de Greenberg contra o pano de fundo de uma distinção – que tenho como crucial – entre objetos estéticos e obras de arte, que Duchamp tornou central em seu empreendimento mas que Greenberg dificilmente teria percebido como filosoficamente importantes. Kant, convinha Greenberg, tinha mau gosto e uma escassa experiência no campo das artes – "no entanto, sua capacidade de abstração o tornava capaz de, apesar de suas muitas gafes, estabelecer em sua *Crítica do juízo estético* aquela que era a mais satisfatória base para a estética que temos até hoje".[87] Estou ansioso por tratar de Greenberg a partir dessa perspectiva, porque a sua maneira de fazer crítica de arte se tornou extremamente problemática no mundo da arte que tinha Duchamp quase como um mentor [*generative thinker*]. A filosofia estética de Greenberg está sendo continuada por Hilton Kramer e pelos autores de seu periódico *The New Criterions*, e gravita precisamente em

[85] Watson, S. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, 313-4.

[86] Duchamp, M. "Letter to Hans Richter, 1962", in Richter, H. *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1916), 313-4.

[87] Greenberg, C. *"Review of Piero della Francesca"* e *"The Arch of Constantine"*, ambos de Bernard Berenson, *The Collected Essays and Criticism*, 3: 249.

torno da questão relacionada à "qualidade na arte", que Kramer identifica especificamente com a qualidade estética, mas que Duchamp e seus seguidores – e tenho de me incluir entre eles – identificariam de alguma outra maneira. Não estou certo se alguém poderia aparecer com uma espécie de "campo teórico unificado do que é artisticamente bom", nem, portanto, se alguém pode explicar o "artisticamente bom" das obras que Greenberg tomava como referência estética em outros termos. De minha parte, porém, sei que é uma prática crítica ruim desmerecer trabalhos por falta de boas qualidades estéticas, nos termos de Greenberg, como artisticamente ruins. Se por um lado uma teoria unificada deixa de ser imperativa, por outro a crítica de arte passa a ser uma prática bastante dividida. Mas, se além disso, essa prática precisa ser essencialmente conflituosa, permanece uma questão em aberto, que talvez um exame mais acurado sobre como Greenberg busca fundar a sua própria prática crítica na estética kantiana facilite essa decisão. Mas a existência de tal conflito nos dá uma razão para examinar o pano de fundo da teoria estética a partir do qual ele se origina: uma teoria que acarreta um conflito em termos de sua aplicação tem de ser ela própria uma teoria conflituosa, assim como um conjunto de axiomas é inconsistente se acarretar uma contradição. O conflito era exibido pelo acidente histórico que acabou estabelecendo a estética como disciplina em um tempo em que a arte era singularmente estável em sua prática e concepção havia já alguns séculos, e no qual as revoluções artísticas, como deve ter acontecido, estavam na natureza das regressões às condições anteriores – do rococó ao neoclassicismo no tempo de Kant, do romantismo ao pré-rafaelismo no tempo de Schopenhauer. O modernismo iniciou de maneira quase imperceptível na década de 1880, mas não forçou especificamente a estética a repensar essas distinções, que se adequaram prontamente a Cézanne e Kandinsky e poderiam mesmo, como vimos, ser ajustadas a Duchamp. A estética parece cada vez mais inadequada para lidar com a arte a partir da década de 1960 – com a "arte depois do fim da arte", como já a denominei alhures –, sendo um sinal disso que uma das disposições iniciais era a recusa em se considerar a arte não-estética ou anti-estética como arte. Tal se deu em paralelo com a ação reflexa de olhar a arte *abstrata* como não-arte, noção com a qual Greenberg, como advogado da abstração que era, tinha de lidar. Essa crise passageira sobreveio por ocasião da revisão da idéia de que a arte tinha de ser mimética, um movimento feliz que a estética clássica levou a efeito precisamente mediante a frágil distinção que preconizava

entre o belo artístico e o natural, deixando em aberto a questão sobre o que *seria* a *qualidade estética*. Mas a teoria estética clássica não poderia ser invocada com uma "arte depois do fim da arte" precisamente porque ela parecia desprezar completamente a qualidade estética: foi precisamente nos termos da estética clássica que a recusa em chamá-la *arte* se fundou. Uma vez que seu estatuto como arte foi estabelecido, ficava razoavelmente claro que a estética enquanto teoria demandava urgentemente uma reforma, se fosse o caso de ser útil para se abordar alguma espécie de arte. E em minha concepção isso estava começando a significar o completo exame da distinção entre o estético e o prático como o fundamento defectivo da disciplina. Mas voltemos a uma crítica da arte fundada na estética e às concepções de Clement Greenberg.

Em sua leitura de Kant, Greenberg derivou dois princípios. O primeiro se baseou em uma famosa formulação das relações entre o juízo do belo e a aplicação de regras. "O conceito de arte bela não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja obtido a partir de alguma regra que tenha um conceito como seu fundamento determinante, e por conseguinte que tenha como base um conceito relativo ao modo em que o produto é possível. Por isso, a arte bela não pode ela própria conceber a regra segundo a qual ela pode realizar o seu produto".[88] O juízo crítico, na concepção de Greenberg, opera na suspensão da regra: "a qualidade na arte não pode ser nem asserida nem provada pela lógica ou pelo discurso. A experiência, e somente ela, regulamenta a esse repeito – e a experiência, por assim dizer, da experiência. Isso é o que todos os filósofos sérios da arte, desde Immanuel Kant, concluíram".[89]

Então, "a base mais satisfatória para a estética que ainda possuímos" não era nada menos do que a base mais satisfatória para a crítica da arte, como o próprio Greenberg acreditava praticá-la. Greenberg creditava a si mesmo o bom gosto, que era uma questão em parte de temperamento e, em parte, de experiência. "O olho experiente tende sempre para o definitiva e positivamente bom na arte, conhece-o aí, e não ficará satisfeito com nenhuma outra coisa".[90] Em resumo, ele ficará insatisfeito com qualquer coisa que seja menos do que o satisfatório *an sich*. A crítica de arte kantiana, pressionada a dar uma resposta à questão do que é bom em arte – para que fim a arte é boa – tem de rebater a questão refletindo um mal-entendido filosófico. "O que o prático

[88] Kant, I. *Critique of Judgment*, 150.
[89] Greenberg, C. "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.
[90] *Ibid.*, 120.

tem que ver com arte?" é a réplica retórica dos que estão persuadidos de que a arte existe tão-somente para proporcionar satisfação estética – para a satisfação estética *an sich*. Assim, a mesma divergência lógica que separa o estético do prático separa a arte de qualquer coisa útil. E a estética kantiana serviu à crítica de arte contemporânea conservadora ao pôr de lado, como irrelevante para a arte, quaisquer ambições instrumentais que os artistas pudessem ter no sentido de fazer a arte trabalhar a serviço desse ou daquele interesse humano, e mais particularmente de interesses políticos. "O que a arte tem que ver com política?", pergunta o crítico conservador, como se a questão fosse retórica, e a resposta – "Nada!" – uma certeza previsível.

O segundo princípio kantiano de Greenberg é obtido a partir da razão, profunda no sistema kantiano, de que a estética era estritamente segregada do prático. Isso porque o juízo do belo tinha de ser tacitamente universal, e porque a universalidade seria incompatível com o lucro, e, portanto, com a praticidade. "Em todos os juízos pelos quais declaramos algo como belo não permitimos que ninguém tenha outra opinião", escreve Kant, não como uma previsão de que "todos *concordarão* com meu juízo, mas sim de que eles *deverão* concordar".[91] Kant invoca uma noção especial de que o que ele denomina "universalidade subjetiva" se baseia na postulação de certo tipo de *sensus communis*, que por sua vez permite alguma paridade de forma entre juízos estéticos e morais em seu sistema. A partir da universalidade tácita dos juízos estéticos, Greenberg derivou a tese de que toda a arte é uma só e mesma coisa. Ele pretendia particularmente demonstrar que não havia diferença em nossa experiência estética do abstrato em contraposição à arte representacional. É bom lembrar que ele estava escrevendo em um tempo em que tamanha era a incerteza dos críticos quanto à pintura abstrata, que eles estavam preparados para defender que experienciá-la era algo de um gênero diferente do experienciar a arte representacional. Em 1961 ele escreveu:

> A experiência em si mesma – e a experiência é o único tribunal de apelação em arte – demonstrou que há tanto o bom quanto o ruim na arte abstrata. E revelou-se que o bom em um tipo de arte assemelha-se sempre, no fundo, mais ao bom em todos os outros gêneros de arte do que ao ruim em seu próprio gênero. Sob todas as aparentes diferenças, um bom Mondrian ou um bom Pollock tem mais em comum com um bom Vermeer do que com um Dali ruim [e para Greenberg não havia bons Dalis.] Um Dali ruim tem mais em comum não só com um Maxfield Parrisch ruim, mas com uma pintura abstrata ruim.[92]

E Greenberg prossegue dizendo que as pessoas que não fazem um esforço para experimentar ou apreciar a arte abstrata "não têm o direito de se pronunciar sobre nenhum tipo de arte – muito menos sobre a arte abstrata". Elas não o têm porque "não se deram ao trabalho de acumular experiência suficiente para fazê-lo, e a esse respeito não faz diferença a experiência que se tenha acumulado em outros campos da arte". Estar seriamente interessado em arte é – parafraseando Greenberg – é estar seriamente interessado no bom em arte, "não importando se se trata de arte chinesa, ocidental ou representacional como um todo, mas somente se há algo de bom na arte". E o segundo princípio de Greenberg acarretou que "o olho experimentado" pode separar o bom do ruim na arte de qualquer tipo, independentemente do conhecimento específico das circunstâncias da produção na tradição a que ela pertence. O que tem o olho experimentado, esteja onde estiver, sente-se sempre em casa. Recentemente, um conhecido curador gabava-se de, sem nada conhecer sobre a arte africana, poder, unicamente de posse de um bom olho, distinguir ali o bom, o melhor e o excelente.

A força e a fraqueza de Greenberg como crítico derivavam desses princípios. Ele achava, por exemplo, que o bom em arte era em toda a parte e sempre o mesmo e que subjazia à sua abertura para as boas qualidades a que outros críticos da mesma época do artista estavam cegos em ampla medida, o que explica ele ter identificado antecipadamente Jackson Pollock como um grande pintor. No modo como a pintura abstrata foi produzida na década de 1940, pouco teria servido de preparação para a obra de Pollock, e a capacidade para perceber sua qualidade artística – e mesmo para proclamar sua grandeza artística –, em um tempo em que isso estava muito longe do modo de ver aceito, deu a Greenberg, retrospectivamente, credenciais de um gênero que poucos outros críticos desfrutavam. Também veio a constituir critério de qualidade de um crítico fazer descobertas de um tipo paralelo, o que inevitavelmente trazia conseqüências perniciosas na prática crítica subseqüente: supõe-se que o crítico faça descobertas visando à validade de seu "olho experimentado", o que para o crítico definia um papel antecipatório e precursor em

[91] Kant, I. *Critique of Judgement*, 76.

[92] Greenberg, C. "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.

relação a um ou outro artista: a estatura de um indivíduo como crítico de arte oscilava juntamente com a reputação do artista em cujas boas qualidades ele arriscou sua própria reputação como crítico. O crítico em busca de credenciais espreita o desconhecido ou o despercebido, o que de certa forma dá esperança à galeria marginal, àquele talento "fresco", ao negociante aventureiro, preservando o sistema produtivo da rigidez. A contrapartida disso é a confissão de um olho insuficientemente bom quando o artista a que um crítico se opõe acaba se revelando bom ou mesmo grande. Em geral, tudo isso pode convergir com o que Greenberg acrescenta em conexão com a resistência à arte abstrata, quando argumenta que o crítico obstinado – o terrível John Canaday do *New York Times* é um exemplo – não abrirá os olhos em razão de alguma teoria *a priori* sobre o que a arte deve ser – que é o caso de uma teoria que pressuponha que a arte tenha de ser representacional. Aqueles que Greenberg designa como "opositores da arte abstrata" defenderão que a experiência da arte abstrata não é uma experiência *artística*" e que as obras de arte abstrata não podem ser classificadas propriamente como arte".[93] E pode-se sentir claramente que devem haver certas definições *a priori* da arte que de antemão impedem os que são hostis ao impressionismo de ver a qualidade daquelas telas, ou, ainda, tais definições apriorísticas podem impedir que se veja alguma qualidade na pintura pós-impressionista pelo fato de seu desenho ser esquisito, ou suas cores, arbitrárias. O que tudo isso implica é que se as pessoas *somente abrissem os olhos* e, o que é igualmente importante, abrissem suas mentes à sugestão do que o olho experimentado lhe apresenta, então não haveria, como sugere Kant, desacordos irredutíveis: "a qualidade na arte não é só uma questão de experiência privada", escreve Greenberg. "Existe um *consenso* de gosto. O melhor gosto é o das pessoas que, em todas as gerações, dedicaram o máximo de tempo à arte e vivenciaram os problemas dessa arte, e o seu melhor gosto tem sempre se revelado unânime dentro de certos limites, em cujo âmbito profere o seu veredito." Se todos cultivarem uma mente aberta e, para usar uma de suas expressões favoritas, ousarem o bastante, não haverá desacordos irredutíveis.

A idéia de uma mente não fechada pela teoria, da confiança exclusiva na experiência visual, torna-se quase caricatural no modo peculiar com que Greenberg se defronta com uma pintura. Em uma memorável conferência

[93] *Ibid.*, 4: 119.

um ano após sua morte, o pintor Jules Olitski – a quem Greenberg em seus últimos anos costumava celebrar o melhor pintor dos EUA – descreveu uma visita de estúdio feita pelo crítico. Greenberg ficava de costas para alguma nova pintura até que essa estivesse no lugar certo, e então virava de uma só vez a fim de deixar que seu olho experimentado a captasse sem permitir que a mente interpusesse quaisquer teorias apriorísticas, e como se houvesse uma corrida entre a transmissão dos estímulos visuais e a velocidade do pensamento. Ou então Greenberg cobriria os olhos até o momento certo de ver. Há inúmeras anedotas desse tipo sobre o crítico, e sua atitude se tornou uma postura-padrão em estúdios e galerias. É de maneira semelhante que Thomas Hoving descreve o cenário das duas principais aquisições durante sua gestão como diretor do Metropolitan Museum of Art – o retrato de Juan de Pereija por Velasquez, e a *krater* de Eurofrônio, que veio a ser conhecida como "o pote de um milhão de dólares" do Metropolitan, mas que Hoving defendeu como a mais bela obra de arte de toda a sua vivência no mundo da arte. No primeiro caso, ele se recusou a olhar para a pintura até que a iluminação estivesse ideal, e então ordenou: "bata-me!".[94] Com a iluminação apropriada, imagina-se que seus olhos foram inundados de beleza pré-conceitualizada. Ele não olharia para o pote até que a obra tivesse sido colocada à luz do dia. Foi com base nesse primeiro olhar que ele tomou a decisão de adquirir esses trabalhos, e, se por um lado não havia dúvida de que Hoving precisasse ter em mãos o resultado dos testes de autenticidade de proveniência para apresentar a sua comissão, por outro era o testemunho de seu olho experimentado que definitivamente contava para ele.

Greenberg diria muito pouco além de rugir um tipo de aprovação ou desaprovação. Em uma entrevista posterior – na verdade, no texto final de *The Collected Essays and Criticism* – ele enuncia um corolário do princípio relacionado à autoridade da experiência. Quando se lhe pediu que estatuísse um critério para a diferença entre a arte menor e a arte maior, ele observou: "existem critérios, mas eles não podem ser postos em palavras – nada além da diferença entre a arte ruim e a boa pode ser posto em palavras. As obras de arte me tocam num grau maior ou menor, e isso é tudo. Até aqui, as palavras têm sido inúteis nesse assunto ... Ninguém faz receituários de prescrições

[94] Hoving, T. *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art* (New York: Simon & Schuster, 1993), 256.

para a arte e para os artistas. É só esperar para ver o que acontece – o que o artista faz".[95] É notável que Greenberg veja a resposta crítica como parte da criação artística, que é justamente o que poderíamos esperar de sua suspeita em relação a regras, e que foi, afinal de contas, a posição que Kant elaborou em conexão com o gênio artístico, mas assegurando, é claro, a diferença entre o gosto e o gênio – o que Kant chama "um juízo e não uma faculdade produtora". As asserções monossilábicas de Greenberg – respostas viscerais postas em palavras, mas palavras que eram elas próprias respostas viscerais – eram a contrapartida do crítico para o gesto pictórico saído das entranhas no tipo de arte com que ele, Greenberg, sempre deve ser identificado: o expressionismo abstrato, ainda que ele deplorasse esse rótulo. Greenberg dificilmente teria alcançado sua excelente reputação como crítico utilizando-se de grunhidos e caretas. É bastante instrutivo ler a sua análise de novembro de 1943 sobre a primeira exposição de Jackson Pollock na *This Century Gallery* de Peggy Gugenheim. É claro que então ele tinha visto certa quantidade das obras de Pollock em visitas de estúdio que talvez fossem muito semelhantes àquelas que Jules Olitski descreveu, de maneira sugestiva e cômica, após sua morte. Mas em sua análise ele justificava o fato de a pintura de Pollock ser boa, mesmo que a atribuição de sua qualidade fosse uma função do olho, e, pode-se acrescentar, sem minimamente ferir o mérito devido ao pintor, e também uma função do fato de que outros, cujo gosto ele admirava – Lee Krasner, Hans Hoffman, Piet Mondrian, a própria Peggy Guggenheim – eram unânimes em sua admiração. Em última instância, a tarefa do crítico era dizer o que era bom e o que não era, sempre com base no veredicto do olho como uma espécie de sétimo sentido: um sentido da beleza na arte, sabendo que se trata de arte. Se pensarmos nisso como o que denominei crítica *com base na reação*, nesse caso a tradição continua com críticos que têm uma prática filosoficamente muito menos consistente do que a de Greenberg.

Greenberg efetivamente parou de fazer crítica no final da década de 1960, e é difícil não supor que ele o tenha feito em razão de, mesmo com toda a sua prática como crítico, não ter sido capaz de formular uma proposta relevante para uma prática artística governada pelo princípio – articulado pelos dois mais influentes pensadores artísticos daquele período, Andy Warhol e Joseph Beuys – de que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, de que não há

[95] Greenberg, C. "Interview Conducted by Lily Leino", *The Collected Essays and Criticism*, 4:308.

qualquer aparência especial que deva ser assumida por uma obra de arte, de que todo mundo pode ser um artista – tese esta que Andy Warhol enunciou em suas pinturas "pinte pelos números", algo que, aparentemente, qualquer pessoa poderia fazer. Greenberg, de acordo com uma recordação de William Phillips, foi singularmente igualitário – ele realmente achava que qualquer um pudesse pintar – e tentou fazer Phillips pintar até que a incapacidade de Phillips, de suportar o cheiro de tinta, inviabilizou suas aulas. Ouvi a sua viúva ler uma carta comovente – ainda que revelasse sua inexperiência – escrita quando ele tinha trinta e poucos anos, descrevendo as suas primeiras tentativas de pintar. Ele achava seu trabalho maravilhoso; à sua correspondente, escreveu que pintar lhe era tão natural quanto "transar". Mas ele não era um igualitarista ontológico, e teria desmerecido as pinturas "pinte pelos números" de Warhol por serem inconsistentes com a filosofia da arte que ele tinha aprendido de Kant: poderia-se chegar a elas seguindo-se regras, pondo-se o vermelho onde os números indicavam que deveria ser vermelho. É claro que Warhol não seguia nenhuma regra particular ao fazer o trabalho, mas ele teria sido completamente consistente com seus impulsos como artista a ponto de seguir as regras de um *kit* "pinte pelos números" e exibir o resultado. Ele provavelmente não o fez, mas vamos imaginar que o fizesse, e então expusesse o trabalho. O olho, o olho experimentado, não teria sido capaz de distinguir se era um artista que havia preenchido as partes numeradas, uma vez que o resultado se pareceria com a coisa real (algo que qualquer pessoa em um asilo da terceira idade poderia ter feito) e teria agregado quaisquer qualidades estéticas que a último tivesse. E no entanto, a peça de Warhol e uma pintura ordinária do tipo "pinte pelos números" teriam qualidades artísticas muito diferentes. Warhol estaria talvez afirmando que qualquer pessoa poderia ser um artista; brincando com a idéia de que pintar devesse ser algo arrancado da alma do artista. O ex-maquinista no centro recreativo dos cidadãos de terceira idade que pinta pelos números está simplesmente seguindo regras para fazer uma pintura bonitinha. Warhol, se tivesse lido Kant, poderia ter feito uma afirmação sobre a *Terceira Crítica* mediante as pinturas "pinte pelos números"!

A *pop art*, ou grande parte dela, teve como base a arte comercial – em ilustrações, etiquetas, no *design* de embalagens, em pôsteres ... Os artistas comerciais responsáveis por essas imagens exclamatórias, muito coloridas, eles próprios tinham bons olhos. Willem de Kooning havia sido um pintor de

sinais, e é difícil supor que, adequando para as finalidades das belas-artes o equipamento especial de pintura em sinais, ele deixasse de empregar o olho que o tornou bem-sucedido como pintor de sinais. Outro caso instrutivo, mas invertido, foi a apropriação, por Watteau, do vocabulário e do olhar presentes em suas *fêtes galantes* quando a executou, naquele que se revelou ser o seu último trabalho, e aliás a sua obra-prima, um anúncio comercial para o seu empresário, Gersaint, que na verdade ficou dependurado em frente à galeria deste por algum tempo, mostrando como esta se parecia no seu interior. A *Ensigne de Gersaint* é um contra-exemplo incidental do primeiro dogma estético, de que a arte não serve a nenhum propósito prático; provavelmente ela satisfazia à perfeição às convenções dos anúncios das lojas de Paris no século XVIII. Mas a minha única preocupação é sugerir que tais esforços comerciais sejam selecionados por alguém com um bom olho, e que, diante de um rótulo de sopas Campbell ou de um *design* de caixa de Brillo, possa dizer: "é isso". Ao fazer seus fac-símiles, os *pop artists* se apropriaram de *designs* que de alguma forma já tinham passado pelo crivo da estética – foram selecionados porque se supôs que eles atrairiam o olhar, ou que passariam uma informação sobre o produto, ou o quer que seja. Mas o que fez da *pop art* uma arte elevada em vez de uma arte comercial estava apenas incidentalmente relacionado às qualidades estéticas que a tornaram bem sucedida como arte comercial. A crítica de arte da *pop art*, a qual, como gênero artístico, sempre achei instigante, nada tinha que ver com o que correspondia ao registro do olhar, pois com isso se explicava o seu interesse e valor como arte comercial. E o olho por si só não poderia dar conta da diferença.

Mas tem-se aí uma verdade para grande parte da arte das décadas de 1960 e 1970, e também da de 1990. (A década de 80 foi de certa forma um momento retrógado, pois a pintura então se reassumiu como modo dominante de fazer arte) A crítica de arte kantiana teria sido reduzida ao silêncio ou teria se defrontado brutalmente com o feltro retalhado, com o vidro picado, o chumbo espargido, com o compensado estilhaçado, o arame grosseiramente retorcido, o tecido embebido em látex, a corda revestida de vinil, os luminosos de néon, os monitores de vídeo, os seios untados de chocolate, o casal acorrentado, a carne cortada, as peças de vestuário rasgadas, ou com a casa partida com que as afirmações artísticas eram feitas naqueles anos e desde então.

Consideremos um importante trabalho da década de 1960, *Box with the Sound of Its Own Making* [Caixa com o som de sua própria feitura] (1961). Trata-se um cubo de madeira de uma carpintaria não especialmente refinada, dentro do qual havia uma fita contendo os ruídos do martelo e da serra emitidos durante a sua fabricação. A fita é como que a memória que a caixa teria de seu próprio vir a ser, a obra nada mais sendo do que um comentário a respeito do problema da relação entre corpo e mente. Greenberg não tinha como lidar com esse trabalho. Em 1969, ele escreveu, com uma obtusidade quase vertiginosa:

> A arte, em qualquer meio, reduzida ao que se faz ao experimentá-la, cria-se a si mesma por meio de relações, proporções. A qualidade da arte depende sobretudo das relações ou proporções inspiradas e sentidas. Não há como sair disso. Uma simples caixa sem adornos pode ser arte em virtude dessas coisas; e quando ela falha como arte não é por se tratar de uma caixa sem nada demais, mas em razão de suas proporções, ou mesmo por causa de seu tamanho, sendo esses itens desinspirados ou pouco sentidos. O mesmo se aplica a trabalhos em forma de arte "nova" ... Nenhum grau de novidade fenomenal, passível de ser descrita, vale algo se as relações internas da obra não tiverem sido sentidas, inspiradas, descobertas. A obra de arte superior, quer ela dance, irradie, exploda ou simplesmente se esforce para ser visível (ou audível ou decifrável), manifesta, em outras palavras, uma "retidão de forma".[96]

"Nessa medida", prossegue Greenberg, "a arte continua imutável. ... Jamais será capaz de se exercer *como arte* exceto em função da qualidade".[97] O trabalho de Morris é brilhante e inspirado, certamente tem "qualidade" como obra de arte, mas dificilmente uma qualidade que possa ser definida como "retidão da forma". Greenberg sentiu que a arte da década de 1960 era, sob uma aparente superficialidade, singularmente homogênea e mesmo monótona. Ele mesmo se aventurou a identificar o estilo comum subjacente como o que "Wölflin chamaria *linear*".[98] O seu tom no último artigo é cáustico, sarcástico, insolente. É o tipo de reação que sempre vemos quando a arte vive um momento revolucionário – a de que os artistas querem chocar, que não sabem mais como chamar a atenção, que estão se comportando como garotos

[96] Greenberg, C. "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *The Collected Essays and Criticism*, 4:300.
[97] *Ibid.*, 301.
[98] *Ibid.*, 294.

e garotas maus. Acreditem ou não, ele não mudou a sua maneira de pensar em seus últimos 30 anos de vida. Eu o ouvi dizer essas mesmas coisas em 1992. A arte havia passado por um momento revolucionário, que invalidou para sempre o trânsito fácil da estética para a crítica da arte. Uma e outra poderiam ser novamente conectadas somente por uma estética revisionista como disciplina à luz das mudanças na prática crítica que foram impostas pela revolução da década de 1960.

Agora quero me pronunciar sobre o segundo princípio kantiano de Greenberg, que lançou a crítica na mesma água fervente que o primeiro princípio, embora isso não fosse muito aparente até há alguns anos. Esse princípio enuncia o "caráter imutável da arte", a que Greenberg se referiu em uma entrevista de 1969. Sua intenção era concordar que o gosto americano havia amadurecido no decorrer dos anos, mas insistia que isso "não era a mesma coisa que dizer que tem havido progresso na própria arte como distinta do gosto. Isso certamente não houve. A arte não ficou melhor ou mais "madura" nos últimos 5 mil, 10 mil, 20 mil anos".[99] Portanto, o gosto conheceu um desenvolvimento histórico, o que não aconteceu com a arte. Greenberg, na verdade, argumentou ter havido uma "ampliação no gosto de nosso tempo, no Ocidente", e isso, acreditava ele, "devia-se, em certa medida, ao efeito da arte modernista". Ele acreditava que a capacidade de apreciar a pintura modernista torna mais fácil para nós a apreciação da arte tradicional ou da arte de outras culturas, uma vez que a arte representacional nos coage a pensar no que ela mostra em detrimento do que ela é. "Penso que para um iniciante é mais difícil desenvolver um gosto pela arte representacional do que pela arte abstrata, todas as demais coisas sendo iguais. A arte abstrata é um modo maravilhoso para se aprender a ver a arte em geral. Você aprecia mais os antigos mestres quando pode distinguir um bom Mondrian ou um bom Pollock de um que seja ruim".[100] Essa posição, como tenho freqüentemente dito, tende a transformar todos os museus em Museus de Arte Moderna, nos quais cada coisa deve ser apreciada em termos do que a arte de todos os lugares e sempre tem, e que o olho treinado em pinturas modernistas aprende a identificar e a graduar. Todos os artistas são contemporâneos na medida em que são artistas. Não são contemporâneos em questões irrelevantes para a arte.

[99] Greenberg, C. "Interview Conducted by Lilo Leino", 4: 309.
[100] *Ibid.*, 310.

Esta a filosofia informou algumas das exposições fortemente criticadas na década de 1980, sobretudo a mostra "Primitivismo e Arte Moderna", de 1984, no Museu de Arte Moderna, a qual se baseava nas "afinidades" entre trabalhos da Oceania e da África e suas contrapartidas formalmente similares no movimento modernista. Como tese explanatória histórica, isso talvez nada tenha de excepcional, sendo verdade quando verdade, falsidade quando falsidade. Os artistas modernistas foram de fato influenciados pela arte primitiva. Mas "afinidade" não é o mesmo que "explicação". "Afinidade" implica que o artista da África ou da Oceania teria sido conduzido pelo mesmo tipo de consideração formal dos modernistas. E muitos críticos sentem aí o cheiro do que podemos chamar de *colonialismo cultural*. O multiculturalismo encontrava-se em ascensão em 1984, e na década de 1990 estava para alcançar o mundo da arte – pelo menos nos Estados Unidos – em proporções epidêmicas. De acordo com o modelo multicultural, o melhor que se podeia fazer era tentar compreender como as pessoas no âmbito de determinada cultura tradicional apreciavam a sua própria arte. Fora de sua tradição, não é possível apreciá-la como se a aprecia de dentro, mas pode-se ao menos tentar não impor o seu próprio modo de apreciação a tradições que lhe são estranhas. Essa relativização foi estendida à arte feita por mulheres, negros e artistas provenientes de minorias, ainda que no âmbito de sua própria cultura. Não é de admirar que, no final da década de 1980 e início da de 1990, Greenberg tenha sido vilanizado no mundo da arte, como se ele próprio fosse o responsável por mostras mal-intencionadas como a tal "Primitivismo e Arte Moderna". Quando o universalismo kantiano foi substituído por aquele deplorável tipo de relativismo, o conceito de qualidade se tornou odioso e chauvinista. A crítica da arte se tornou uma forma de crítica cultural, sobretudo no âmbito da cultura que lhe é própria. Sinceramente, não sou mais feliz como crítico de arte com essa atitude do que o era com Greenberg, e seria realmente maravilhoso se se pudesse transformar a estética em uma disciplina que nos guiasse à saída do caos. Se a estética pudesse esclarecer a condição da crítica, a questão de sua implicação prática estaria espetacularmente estabelecida. Concordo com Greenberg no seguinte ponto: existe um critério de qualidade para trabalhos como as pinturas pelos números de Warhol e para a caixa tagarela de Robert Morris, e, se nós exercitarmos a crítica da arte tendo em vista esses objetos, estaremos em uma possível melhor posição para apreciar o bom e o ruim nas obras modernas, como as pinturas de Mondrian e Pollock, bem

como nas dos antigos mestres. Uma teoria geral de qualidade poderá então conter o esteticamente bom não como traço definidor, mas como caso especial. Pois espero ter demonstrado que o esteticamente bom não traria qualquer contribuição para a arte depois do fim da arte.

Como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar. Não vejo como alguém possa fazer filosofia da arte – ou filosofia – sem nessa medida ser um essencialista. Mas como historiador também estou comprometido com o ponto de vista de que o que é uma obra de arte em determinado momento não poderá ser em outro, e em particular com a concepção de que existe uma história, encenada mediante a história da arte, na qual a essência da arte – as condições necessárias e suficientes – é arduamente trazida à consciência. Muitas das obras de arte do mundo (pinturas em cavernas, fetiches, peças de altar) foram realizadas em tempos e lugares em que as pessoas não tinham um conceito de arte para falar a seu respeito; na verdade, elas interpretavam a arte em termos de suas outras crenças. É verdade que hoje nosso relacionamento com esses objetos é de natureza fundamentalmente contemplativa, já que os interesses que eles representam não são os nossos próprios, e as crenças à luz das quais eram vistos como efetivos já não podem ser amplamente mantidas, pelo menos não entre aqueles que as admiram. Seria um erro supor que a contemplação pertença à essência das obras de arte, pois é quase certo que as pessoas que realizaram tais obras tivessem pouco interesse em sua contemplação. Em todo o caso, noções improvisadas, como a de satisfação *an sich* ou como a percepção sem vontade de Schopenhauer, como definições da estética têm *grosso modo* a mesma sutileza conceitual do "bípede implume" como definição de homem. Muitas vezes há quem se veja olhando fixamente de uma janela, ou, despropositadamente, virando um pote de mostarda na mão, como uma heroína de Françoise Sagan, sem nenhuma outra razão que não a de matar o tempo. E a postura mística da contemplação, que acalma a mente, não tem nenhuma relação especial com a estética.

Existe – possivelmente – uma noção estética universal que teve por um tempo – fatidicamente o tempo em que trabalhos originários da filosofia estética foram estruturados – uma certa aplicação a obras de arte, de modo que para aquele tempo a obra de arte era uma intersecção de universais cruzados

– o universal que pertence à arte por considerações essencialistas, e a estética universal que pertence à sensibilidade humana, e talvez à sensibilidade animal, ainda que codificada no genoma. A esse respeito, quero proferir algumas palavras imprudentes, a fim de concluir este capítulo e então retornar às minhas preocupações originais.

Recentemente me deparei com algumas obras empíricas em psicologia que servem de vigoroso apoio à tese de que existem percepções de beleza que cruzam linhas culturais. Um estudo de 1994 na *Nature* relatou que mulheres e homens britânicos e japoneses classificaram rostos de mulheres numa ordem de atratividade em que certos traços eram exagerados como grandes olhos, ossos faciais pronunciados ou uma mandíbula estreita. Mas os caucasianos, sobretudo, classificaram os rostos de mulheres japonesas da mesma forma que os próprios japoneses o fizeram, e os autores do artigo argumentaram que havia "mais similaridades do que diferenças nos juízos interculturais de atratividade facial".[101] Os rostos utilizados eram gerados por computador, e os mais atraentes possuíam alguns traços exagerados de maneria a dar apoio empírico a uma tese de Schopenhauer, de que as artes visuais produzem idéias "platônicas" de beleza encontradas em pessoas reais. Os traços em questão eram exageros, da mesma forma que a cauda do pavão é exagerada, mas, no comentário ao estudo, esses traços foram referidos como implicando aspectos altamente desejáveis naqueles que os possuem, talvez da mesma forma que o enorme arranjo de penas do pavão: traços como resistência a doenças, fertilidade e juventude.[102] E de novo Schopenhauer tem alguma razão quando se refere ao "maravilhoso senso de beleza dos gregos",

> que os capacitava, a eles somente, dentre todas as nações, a erigir, para a imitação de todas as demais, os padrões de beleza e graça; e, podemos acrescentar, aquilo que, permanecendo não desligado da vontade, confere impulso sexual, com sua seleção discriminadora, ou seja, o *amor sexual* ... torna-se o *sentido objetivo da beleza* para a forma humana, quando, em razão da presença de um intelecto atipicamente preponderante, separa-se ele próprio da vontade, e ainda assim permanece ativo.[103]

[101] Perrett, D. J., May, K. A. & Yoshikawa, S. "Facial Shape and Judgements of Female Attractiveness", *Nature* 368 (1994): 239-42.
[102] Etcoff, N. L. "Beauty and the Beholder", *Nature* 368 (1994): 186-7.
[103] Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea*, 2:420.

Talvez não fosse necessário ainda fazer referência ao mito do escultor que cria a estátua de uma mulher e se apaixona por ela, como se ela fosse real, vivificando a idéia de Kant, de que a beleza natural e a artística são uma só.

Esse princípio de beleza, como o sugeri, em certo nível de abstração, atravessa não só linhas culturais, mas linhas de espécies.[104] Biólogos evolucionistas mais tarde passaram a associar simetria à desejabilidade sexual em uma ampla variedade de espécies. Os movimentos da "mosca escorpião" fêmea revelam uma invariável preferência por machos com asas simétricas. A andorinha de celeiro fêmea prefere um macho com um padrão simétrico, tendo assim as penas com os mesmos tamanhos e cores de ambos os lados da cauda. Uma assimetria nos esgalhos dos chifres do veado colocará o macho fora do jogo de acasalamento. A simetria talvez venha a ser um sinal de que um macho tem um sistema imunológico resistente a certos parasitas que são conhecidos por causar um crescimento irregular. Tem-se aí um campo de experimentação em expansão, com a sugestão de que não há nada mais "prático" do que o sexo, que a custosa e antiga seleção natural responde por preferências estéticas que os engenhosos gregos introduziram em sua arte, a qual, mesmo quando a vontade não faz parte do jogo, pois trata-se de estatutária, gostamos de observar com os mesmos olhares lascivos que lançamos um ao outro. Você pode não ser capaz de "pôr tudo em palavras", mas pode fazer um longo percurso nessa direção a partir das perspectivas da biologia evolucionista. Os princípios do bom *design* são os mesmos dos emblemas exteriores de saúde e fertilidade – uma consideração que reconecta a identificação moralmente difícil do bom à beleza e da maldade à sua ausência, como nas filosofias de Schopenhauer e Nietzsche. É claro que existem fatores complicadores entre os seres humanos. Um macho humano com uma desfiguração paralela à do alce com esgalhos assimétricos pode procurar uma parceira sexual com ossos faciais proeminentes e mandíbula estreita se ele tiver rios de dinheiro, em uma descompensação devida a um ardil cultural que suscita a situação básica da comédia. E qualquer pessoa é capaz de especificar os atributos físicos do homem atraente que compõe a terceira figura no eterno triângulo. E agora que sabemos que os chimpanzés são carnívoros, também descobrimos que um macho desfavorecido, com um pernil de macaco para compartilhar, pode garantir os favores sexuais da melhor fêmea do clã.

[104] Watson, P. J. & Thornhill, R. "Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection", *Tree* 9 (1994): 21-25.

Schopenhauer nega que a simetria seja uma condição necessária da beleza, apresentando como contra-exemplo o caso das ruínas.[105] Não é o caso de arrolar monotonamente alguns contra-exemplos: a tese da simetria e da beleza tinha de ter estado no ar, e o movimento da simetria para a ruína marca a transição na história do gosto do neoclassicismo para o do romantismo. Existem ruínas e ruínas, é claro, algumas mais belas do que outras, mas a mim parece que com elas nós mais ou menos deixamos o âmbito em que a resposta sexual é acionada e ingressamos na esfera do significado. Deixamos, em termos hegelianos, a esfera da beleza natural pela beleza da arte e pelo que denominamos *espírito*. A ruína conota o caráter implacável do tempo, a decadência do poder, a morte inevitável. A ruína é um poema romântico no *medium* de uma pedra dilapidada. A ruína é como a cerejeira em flor quando vamos até ela para vê-la em flor e pensamos na transitoriedade dos aspectos que nos fazem subir um passo nas olimpíadas evolucionárias, na fragilidade da beleza e na passagem do tempo. Ainda que ninguém a faça florescer, alguém plantou as árvores e, como pontua Hegel ao falar da obra de arte, "é essencialmente uma questão, uma remissão ao sentimento receptivo, um chamado à mente e ao espírito".[106] E essa é a verdade para Morris e Warhol, para Pollock e para Mondrian, para Hals e para Vermeer.

Na famosa passagem já citada sobre o fim da arte, Hegel fala do juízo intelectual do "(i) conteúdo da arte, e do (ii) meio de apresentação da obra de arte". A crítica não precisa ir mais longe do que isso. Não precisa identificar sentido e modo de apresentação, ou o que denomino "corporificação" com base na tese de que as obras de arte são sentidos corporificados. O erro da crítica de arte kantiana esteve em segregar forma e conteúdo. A beleza é *parte* do conteúdo das obras que ela valoriza, e seu modo de apresentação nos pede uma resposta sobre o sentido da beleza. Tudo isso pode ser posto em palavras quando se faz uma crítica de arte. Traduzir em palavras é aquilo em que consiste a crítica. Para seu crédito, a crítica de arte kantiana pôde dispensar as narrativas, e isso significa que, uma vez Greenberg sendo identificado a uma narrativa, há uma falha no cerne de seu pensamento. Pouco importa. Poucos conseguiram tanto. Como fazer uma crítica de arte que não seja nem formalista nem emancipada por uma narrativa mestra é algo a que devo me ater mais tarde.

[105] Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea*, 1:216.
[106] Hegel, G. F. *Aesthetics*, 71.

A BIBLIOTECA DO ARTISTA ARMAN, EM FOTO DE JERRY L. THOMPSON.

CAPÍTULO SEIS

A pintura e o limite da história: o desaparecimento do puro

EXISTEM POUCOS EXERCÍCIOS melhores para aqueles que buscam pensar filosoficamente sobre a história – que procuram, como estou tentando fazer, por estruturas narrativas objetivas na forma como os eventos humanos se desdobram – do que tentar ver o modo como o passado vê o futuro e, por conseguinte, a forma como aqueles que viam o futuro como o viam tinham que ver seu presente como o viam. Interpretando o futuro em termos de possíveis cadeias de eventos, que dependeriam intimamente das ações que realizavam ou deixavam de realizar, os agentes buscavam organizar seu presente de modo a gerar cadeias favoráveis a seus interesses percebidos. E é claro que eventualmente acontece de o futuro, tanto quanto podemos discernir, realmente acontecer do modo como acontece por causa do que fazemos ou deixamos de fazer no presente, e aqueles que, com êxito, dão forma ao curso dos acontecimentos podem se congratular com o que os filósofos chamam de condicionais contrafactuais. Estes, com efeito, dizem: "Se não tivéssemos feito tal e tal, então isso e aquilo nunca teriam ocorrido". Mas na verdade agimos à luz de condicionais *que acreditamos* verdadeiras, e provavelmente é uma pressuposição da ação racional que nossas ações gerem conseqüências razoavelmente previsíveis, que dentro de certos limites sejamos capazes de orientar nossas ações à luz desses resultados antecipados. Por outro lado, somos em grande medida cegos, e um valor de ver o modo que o passado vê o futuro é que, sabendo a aparência do futuro do passado sob o *nosso* ponto de vista privilegiado na história, podemos ver como ele se diferencia do modo como esses agentes do passado o interpretavam. É claro que eles não dispunham necessariamente da nossa perspectiva: se pudessem ter visto como o presente apareceria ao futuro, teriam agido diferentemente. O grande historiador alemão Reinhardt Koselleck escreveu um livro com o fascinante título

Vergangene Zukunft (*Os futuros do passado*) argumentando que os futuros, à luz dos quais os povos do passado viveram seu presente, são uma importante parte do passado.[107] Pensemos na crença de que o mundo estava para acabar em 1000 d.C. como um caso pertinente. Não haveria muito a ser feito senão rezar, não se prepararíam conservas para o inverno vindouro, não se consertaria o chiqueiro ou se compraria seguro de vida se pensássemos que tudo seria apagado numa rajada das trombetas angelicais!

Dessa perspectiva é instrutivo ver o modo como Greenberg considerava o presente histórico do começo da década de 1960, dada a sua poderosa narrativa, que afinal de contas definiu a forma do futuro, bem como seu próprio conjunto de práticas críticas, fundadas como eram por aquela narrativa. O que aconteceu de fato objetiva e historicamente, é claro, foi que as artes visuais começaram a se voltar para um tipo de arte para a qual a prática crítica orientada esteticamente deixou de ter muita aplicabilidade – uma mudança de direção que nem a narrativa de Greenberg nem a sua prática crítica poderiam com facilidade acomodar. Embora Greenberg tivesse consciência de que a arte estava tomando esse tipo de guinada, tendia a olhá-la como um desvio da ortogonal da história como ele a projetava. Greenberg continuava a considerar o expressionismo abstrato como a principal agência da história da arte modernista, mas ao mesmo tempo, no início da década de 1960, ele começou a vê-lo como um tanto vacilante, escapando dos trilhos do destino histórico. Isso se deu, pode-se dizer, ao não mais responder aos imperativos do modernismo com os quais Greenberg estava totalmente comprometido. Ele havia definido o tema da pintura como pintura – como a criação de objetos físicos consistindo em espalhar pigmentos sobre superfícies planas de certo formato. Mas, de maneira quase dialética, parecia que os expressionistas abstratos também aceitavam o imperativo materialista do modernismo de maneira bastante fervorosa. E assim fazendo, violaram o maior imperativo do modernismo, que cada arte deveria permanecer restrita às limitações de seu próprio meio, sem usurpar as prerrogativas de qualquer outra arte ou meio: aos olhos de Greenberg, o expressionismo abstrato extrapolava as fronteiras que o definiam, invadindo o domínio da escultura. "Para cada qual o que lhe é próprio", foi a orientação da história da arte modernista, exatamente como a divisão do trabalho foi a base da justiça em *A República* de Platão, em que a injustiça consistia na incompatibilidade entre a pessoa e a sua posição.

[107] Koselleck, R. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge: MIT PRESS, 1985).

Em seu ensaio de 1962, "After abstract expressionism" [Após o expressionismo abstrato], Greenberg fez uma declaração surpreendente, que tinha a ver com algo que se supunha inevitável, dada a sua estética materialista. Poderíamos pensar que o tratamento expressionista abstrato da pintura como pintura – sumosa, viscosa, gotejante, gorda – era apenas o que exigia a teoria: que a pintura viesse a se tornar o seu próprio tema. Revelou-se, contudo, não ser esse o caso:

> Se o rótulo "expressionismo abstrato" significa alguma coisa, significa a condição "pictorial": gestos rápidos e soltos, ou a sua aparência: massas borradas e fundidas umas às outras em vez de formas distintas, ritmos amplos e conspícuos; cor interrompida; saturações ou densidades de tinta desiguais, pincéis e facas expostos ou marcas de dedos – em suma, uma constelação de qualidades como aquelas definidas por Wölfflin quando extraiu sua noção do *Malerische* da arte barroca.[108]

Mas, ironicamente, o espaço no expressionismo abstrato "não poderia deixar de se tornar ainda uma vez uma questão de ilusão *trompe l'oeil* ... ele se tornou mais tangível, mais para a percepção imediata e menos para a *leitura*". Tanto quanto posso compreender, isso significa que, uma vez que a pintura se tornou tridimensional, assumiu a identidade da escultura, e o espaço se tornou ilusório uma vez mais. Poderíamos pensar que ela se tornou *real* – mas, em todo o caso, "uma boa quantidade da pintura expressionista abstrata passou a exigir justamente uma ilusão mais coerente do espaço tridimensional e, na medida em que o fez, exigiu representação, uma vez que tal coerência pode ser criada tão-somente por meio da representação tangível de objetos tridimensionais". Daí as pinturas *Women* de Willem de Kooning, do período 1952-55. Na visão de Greenberg, o único meio de promover a arte em sua missão histórica, tendo nisto falhado o expressionismo abstrato, era mediante o que ele chamou de "abstração pós-pictórica", em uma exposição que ele organizou para o Los Angeles County Museum of Art em 1964. No ensaio para o catálogo, ele falou do declínio do expressionismo abstrato para o que denominou "maneirismo". Greenberg começou a ver o progresso dos defensores da arte em Helen Frankenthaler, Morris Louis e Kenneth Noland; e seu discípulo, Michael Fried, em uma monografia de crucial importância, *Three American Painters* [Três pintores americanos], veio a ampliar esse heróico gru-

[108] Greenberg, C. "After Abstract Expressionis", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 123.

po com a inclusão de Frank Stella e Jules Olitski, a quem Greenberg igualmente veio a admirar e identificar como a grande esperança da arte. A escultura desempenhou um papel coadjuvante: David Smith e Anthony Caro deram prosseguimento à narrativa da estética materialista, e Greenberg não hesitou em intervir ativamente para assegurar que isso acontecesse.

Greenberg, até onde sei, em momento algum perguntou por que o expressionismo abstrato, "tendo produzido arte da maior importância, ... transformou-se em uma escola, depois em uma "maneira" e finalmente em um conjunto de maneirismos. Seus líderes atraíram imitadores, muitos imitadores, e então alguns desses líderes passaram a imitar a si próprios". Havia algo interno ao expressionismo abstrato que o tornou incapaz de sustentar maiores progressos? Não estou mais certo da resposta a essa pergunta do que estou de como foi possível, para o expressionismo abstrato como estilo, fazer os primeiros artistas tornarem-se mestres da noite para o dia: Kline, Rothko, Pollock, e mesmo de Kooning foram realmente pintores bastante modestos até se descobrirem expressionistas abstratos. Mas acho que uma resposta pode estar relacionada ao fato de que, em contraste com a pintura da tradição, nada havia que as telas do expressionismo abstrato pudessem ser exceto arte. Ele não poderia desempenhar nenhum papel social em murais, por exemplo, nem se adequar ao artesanato comum da pintura tradicional. Na verdade tinha apenas suas próprias iniciativas, externamente fortalecidas pelas estratégias do mercado e, portanto, ele existia sobretudo para ser colecionado. Era parte da coleção, e portanto, em contraste com a pintura vasariana, ficava cada vez mais alijado da vida, e mais e mais se comprazia em uma existência segregada no mundo da arte. Realmente satisfez a exigência de Greenberg de que a pintura tivesse a sua própria história autônoma, e isso entrou em colapso por falta de insumo externo. A geração de artistas que se seguiu buscou trazer a arte de volta para o contato com a realidade e com a vida. Esses eram os artistas *pop*, e, na minha percepção histórica, era acima de tudo a *pop* que determinava os novos rumos das artes visuais. Mas Greenberg enclausurou-se em uma visão histórica e em uma prática crítica sem espaço para o *pop*, e foi incapaz de acomodá-la a seus conceitos e categorias. É claro que ele não estava sozinho. Foi muito difícil para os críticos, para não falar dos artistas, cujo futuro tinha sido definido pelo expressionismo abstrato e pelos ideais a ele associados, perceber a *pop* como nada mais que uma mancha transitória no desdobramento do futuro.

Não constitui em nenhum sentido descrédito para Greenberg o fato de ele não ter visto a *pop art* como demarcadora de uma mudança histórica importante. "Até agora", escreveu Greenberg, "ela se resume a um novo episódio na história do gosto, mas não a um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea". O que Greenberg considerou como "novo episódio naquela evolução" eram as obras em sua exposição do abstracionismo pós-pictórico, provavelmente porque tinha como tema a condição de plano, a que ele conferiu tanta importância, e, visto que a coloração, mais do que a pincelada, tornou-se o modo predileto de o "pós-pictórico" depositar pigmentos em superfícies, isso apoiou sua teoria de que a pincelada precisava ser eliminada a fim de se manter a "pureza" da pintura. Daí a permanência de um axioma segundo o qual a evolução da arte contemporânea era para ser executada com a evolução da pintura. E o que Richard Wollheim denominou "pintura como arte" esteve presente por vários anos duros da década e meia seguinte. O aparente renascimento da pintura, espetacularmente exemplificado na obra de Julian Schnabel e David Salle, no início da década de 1980, deu a muitos o sentido de que a história da arte havia retomado o rumo. Mas isso provou ser antes um episódio do gosto do que a evolução da arte contemporânea, e à medida que os anos 80 passavam gradualmente para os 90, tornava-se cada vez mais claro que a pintura estava deixando de ser o Siegfried da mudança da história da arte.

Greenberg, finalmente, foi incapaz de levar a sério a *pop art*. Ele a relegou à categoria de arte-novidade, juntamente com a *op*, com o minimalismo ("novidade" no sentido antiquado das "novidades vendidas em lojas", como ele cruelmente esclarece). Mas Greenberg não conseguiu levar a sério nenhuma arte depois da abstração pós-pictórica, e sua própria produção crítica praticamente sofreu uma parada: o último volume de seus escritos reunidos, publicado em 1993, termina em 1968. Ele não tinha como, de modo sério, adequar a nova arte à sua maravilhosa narrativa, e suas mordazes observações guardam um tom similar ao daquelas feitas no advento do modernismo, de que os artistas modernistas não sabiam desenhar ou pintar, ou, se o soubessem, que estavam engajados em uma ou outra fraude e que, certamente, assim que isso fosse percebido, a "ameaça" que representavam desapareceria e a arte "verdadeira" mais uma vez prevaleceria. Greenberg tentou argumentar que a nova arte era "coisa fácil, familiar e tranqüilizadora, sob todas as novidades ostensivamente desafiadoras da encenação", não era realmente o *avant-*

garde, que era *duro* e *difícil* somente no exterior", mas macio em seu interior.[109] Havia no entanto um remanescente salvador, "um punhado de pintores e escultores entre as idades de 35 e 50 ainda produzindo arte superior". Em 1967, ele cautelosamente previu que a arte da novidade iria entrar em colapso como movimento "uma vez que a segunda geração do expressionismo abstrato o fez tão subitamente em 1962". E Greenberg especulou sobre a possibilidade "de a produção de arte elevada em geral chegar ao fim juntamente com a *avant-garde*".

No verão de 1992, Greenberg falou para um pequeno grupo em Nova York. Ele afirmava que talvez jamais na história a arte teria "se movido tão lentamente". Nada, insistia ele, havia acontecido nos últimos 30 anos. Por *trinta anos* não havia acontecido nada a não ser a arte *pop*. Isso lhe parecia incrível, e ele se mostrou extremamente pessimista quando alguém do público lhe perguntou sobre suas previsões. "Decadência!", respondeu, creio que angustiado. Ele ainda achava que a pintura de algum modo nos salvaria e que a história da arte somente poderia seguir adiante por meio de uma revolução criada pela pintura. Tenho de admitir que me emocionava ao ouvir falar de história em termos tão grandiosos e envolventes. Mas também achava que, em algum ponto, do mesmo modo que a explicação de que os artistas modernos não sabiam mais como desenhar ou haviam se tornado todos uma fraude tinha deixado de ser aceitável e exigido uma nova narrativa. Assim, eu pensava que a explicação de que a arte naqueles últimos 30 anos não passara meramente de um esforço incessante para satisfazer o apetite de novidade, tinha de se render, e a arte do nosso período deveria ser vista da perspectiva da narrativa mestra tão convincente ou persuasiva quanto a narrativa greenberguiana do modernismo.

Eis minha tese sobre o fim da arte.

Permitam-me, um tanto embaraçado e algo acanhado, invocar a presunção metafísica radical de que a Pintura com "P" maiúsculo ou a Arte com "A" maiúsculo existem no mesmo plano que o Espírito ou o *Geist* das antigas narrativas hegelianas, e que "o que a Arte queria" definiu o limite da história para uma narrativa mestra da arte. Assumo a noção de "o que a Arte queria" a partir de uma expressão do arquiteto americano Louis Kahn, que, ao elaborar a forma de um edifício, costumava indagar "o que queria o edifício", como se houvesse um impulso interno, ou o que os gregos tardios chamavam de

[109] Greenberg, C. "Where Is the Avant-Garde?", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 264.

enteléquia, um estado final de realização em que o edifício encontrava a forma pela qual ela satisfazia o seu ser. Com essa presunção propõe que a arte se identificava com uma certa forma de representacionalismo, durante a era vasariana de sua biografia, e em algum momento no final do século XIX foi empurrado para fora dessa identificação errônea, e, em vez disso, passou (essa é a visão de Greenberg) a se identificar com seu veículo material, isto é, com o pigmento e a tela, a superfície e a forma, pelo menos no caso da pintura. Outros tipos de arte estavam sendo feitos naqueles tempos, que não exatamente se adequavam a esse esquema, mas, por assim dizer, situavam-se além do limite da história. Em seu *Venetian Painters of the Renaissance* [Pintores italianos da Renascença], Bernard Berenson escreveu que o pintor Carlo Crivelli "não pertence a nenhum movimento em progresso constante, razão pela qual o seu trabalho não se inclui no escopo desta obra".[110] Em uma fascinante discussão sobre Crivelli, Jonathan Watkins cita autores que encontraram dificuldades para adequar Crivelli numa narrativa de "progresso constante".[111] Segundo Roberto Longhi, Crivelli foi incapaz de incorporar em seu trabalho a "profonda innovazione pittorica e prospettica" de Giovanni Bellini; e, de acordo com Martin Davies, ele tirou umas "agradáveis férias distante das grandes pinturas e dos problemas estéticos que elas representam". Watkins empenha-se em mostrar que Crivelli fazia uso da ilusão para destruir a ilusão, com o intuito de chegar a uma totalmente profunda crítica da arte da renascença. Berenson reconhecia algo profundo em Crivelli, mas prosseguia dizendo que seria "distorcer nossa inteira visão da arte italiana no século XV para fazer plena justiça a um pintor desse calibre ..." Assim, você pode dizer que Crivelli situa-se além dos limites da história, ou, como Watkins, dizer "tanto pior para a história" e "sentir-se livre para reconstruir [o passado] se necessário". "Tanto pior para a história" significa, certamente, tanto pior para as narrativas. Mas na verdade é apenas ao ser contraposta a uma narrativa definidora do desenvolvimento que a verdadeira originalidade de Crivelli pode tornar-se visível. É heróico tentar abolir inteiramente as narrativas, mas isso no mínimo faria remontar a pergunta de Hans Belting sobre o fim da história da arte

[110] Berenson, B. *The Venetian Painters of the Renaissance* (New York: C. P. Putnam, 1894), x. Por outro lado, Berenson magnificamente observa que "a arte é um assunto extremamente vital e grande demais para ser comprimida em uma única fórmula; e não haveria uma fórmula que, sem querer distorcer toda a nossa concepção da arte italiana no século XV, faria justiça plena a um pintor como Carlo Crivelli" (*ibid.*).

[111] Watkins, J. "Untricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli", *Art International* (inverno de 1988), 48-68.

ao *quattrocento*, mas, além disso, rasurar o que me parece ser uma marca histórica do presente, a saber, a inaplicabilidade de qualquer narrativa mestra.

Uma crítica similar da narrativa greenberguiana pode ser encontrada na poderosa análise feita por Rosalind Krauss, cujo livro *The Optical Unconscious* debate, com generosa compreensão e agudo entendimento, vários grandes artistas cujas contribuições a crítica formalista havia, num sentido quase psicanalítico, consignado pela "repressão" a um estado de completo esquecimento crítico.[112] A crítica, especialmente sob a influência de Greenberg, não tinha como lidar com artistas como Max Ernst, Marcel Duchamp ou Alberto Giacometti, ou mesmo com certos trabalhos de Picasso. Greenberg desaprovava inteiramente o surrealismo, tido por ele como historicamente retrógrado. "O niilismo antiformal e anti-estético dos surrealistas – herdado do dadá, com toda sua carga de *nonsense* artificial – revelou-se, no final, uma bênção para os ricos inquietos, expatriados e *flaneurs* estéticos que foram repelidos pelo asceticismo da arte moderna".[113] Como seu objetivo, como vê Greenberg, era sobretudo chocar, os surrealistas viram-se obrigados a cultuar o tipo de virtuosidade na representação naturalista que encontramos em Dali. Por outro lado, também não é fácil ver como a arte abstrata poderia chocar, a não ser baseado no seu contraste com a norma reinante da representação naturalista. Mas o momento em que a abstração podia chocar há muito é passado e, assim, o surrealismo poderia atingir o seu objetivo mediante justaposições de objetos que, elaborados realisticamente, não tivessem nenhuma correspondência natural no mundo real, mas tão-somente no mundo surreal. E, o maior pecado de todos, considerando a visão de Greenberg de que cada meio deve restringir-se a si mesmo, "é possível construir duplicatas fiéis em cera, papel machê ou borracha da maior parte das pinturas recentes de Ernst, Dali e Tanguy. O seu "conteúdo" é concebível, e demasiado bem, em outros termos que não os da pintura".[114] Assim, o surrealismo tinha de ser descartado como além dos limites da história.

Em minha própria versão da idéia de "o que a arte quer", o fim e a concretização da história da arte é a compreensão filosófica de o que a arte é, uma compreensão que é alcançada da mesma forma que compreendemos cada uma de nossas vidas, quer dizer, a partir dos erros que cometemos, dos

[112] Krauss, R. E. *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1994).
[113] Greenberg, C. "Surrealist Painting", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 225-6.
[114] *Ibid.*, 231.

caminhos errados que tomamos, das imagens falsas que abandonamos até aprendermos em que consistem nossos limites, e, então, vivermos dentro desses limites. O primeiro dos caminhos falsos foi a íntima identificação da arte com a representação visual. O segundo foi a estética materialista de Greenberg, na qual a arte se afasta do que torna convincente o conteúdo pictórico, ou seja, da ilusão, para as propriedades materiais palpáveis da arte, que diferem essencialmente de meio para meio. Os lógicos esboçam uma distinção padrão entre uso e menção de uma expressão. Uma expressão é usada quando se quer falar sobre o que ela refere na nossa língua. Assim, "Nova York" é usado em referência à cidade de Nova York na frase "Nova York é a sede das Nações Unidas". Mas *mencionamos* uma expressão quando a própria expressão é o objeto de que falamos. Assim, a expressão "Nova York" é mencionada em "'Nova York tem três sílabas". De certa forma, a mudança da narrativa vasariana para a greenberguiana foi um deslocamento das obras de arte em sua dimensão de uso para obras de arte em sua capacidade de menção. E a crítica, conseqüentemente, mudou sua abordagem, passando da interpretação do que as obras diziam respeito para a descrição do que elas eram. Mudou-se, em outras palavras, do significado para o ser, ou, sem entrar em pormenores, da semântica para a sintaxe.

Pode-se chegar a um sentido justo das implicações dessa mudança se pensarmos na diferença no modo como eram tratadas as obras de arte além do limite da história. Durante o curso do modernismo, a arte africana cresceu como objeto de admiração, fazendo uma transição do museu de história natural e da loja de curiosidades para o museu de arte e para a galeria. Se os historiadores de arte tiveram dificuldades em adequar Carlo Crivelli às grandes narrativas progressivas e do desenvolvimento da arte, o que dizer então dos fetiches e ídolos africanos? Riegl supõe-se "seguindo o espírito da ciência natural de nossos dias" ao "assumir que as culturas primitivas contemporâneas são os sobreviventes rudimentares da raça humana dos primeiros períodos culturais".[115] Isso justifica o fato de ele pensar que "seu ornamento geométrico tem de representar uma fase anterior do desenvolvimento das artes decorativas, sendo, portanto, de grande interesse histórico". Mas com isso o seu modo de representação, com base nessa pressuposição – que é em essência a pressuposição da antropologia vitoriana –, deve nos dar uma visão de um estágio da mimese muito mais primitivo do que qualquer um que pudéssemos

[115] Riegl, A. *Problems of Style*, 16.

conhecer na arte européia, e isso confere à arte africana um considerável interesse científico. Daí, a condição de espécime e de curiosidade que foi atribuída a objetos coletados de povos ditos primitivos por aqueles que os estudaram e classificaram. As culturas primitivas eram, aparentemente, como que fósseis vivos de um filo cujos últimos e mais evoluídos exemplares éramos nós próprios. Ou como múmias naturais, preservadas pelas mudanças, dando-nos acesso a estágios anteriores de nós mesmos.

Quando esses objetos se tornaram centrais à história do modernismo, espetacularmente no caso de Picasso, cuja visita ao museu antropológico de Trocadero foi significativa para o seu próprio desenvolvimento e o desenvolvimento subseqüente da arte modernista, críticos e teóricos passaram a olhar esses objetos com outros olhos, não mais considerando a necessidade de distinguir entre arte moderna e "primitiva", uma vez que elas eram supostamente comparáveis no nível da forma. Roger Fry escreveu um poderoso ensaio sobre "Negro Sculpture" em 1920, enfatizando a imensa mudança que havia ocorrido desde os pressupostos da antropologia vitoriana, com os quais Riegl, inquestionavelmente, se sentia confortável. "Gostaríamos de saber o que Doutor Johnson teria dito a qualquer um que lhe tivesse oferecido um ídolo negro por algumas centenas de libras", reflete Fry. "Teria parecido um ato absolutamente lunático ouvir o que um selvagem negro teria a nos contar de suas emoções com respeito à forma humana". Fry sustenta que alguns dos objetos considerados eram "grandes esculturas – maiores, penso eu, do que qualquer coisa que produzimos, mesmo na Idade Média".[116] Outro pensador formalista, o excêntrico americano Albert Barnes, não tinha qualquer prurido em expor escultura africana juntamente com obras modernistas por ele colecionadas. Ainda mais aberto do que isso, pois Barnes expunha objetos de artesanato entre pinturas nas paredes de sua galeria, como se não houvesse mais – como de fato, segundo os princípios formalistas, não mais havia – uma base séria para distinguir entre arte e artesanato. Mas na verdade o modernismo dissolveu um grande número de fronteiras, e o fazia amplamente ao estetizar ou formalizar objetos de culturas diversas que os contemporâneos de Riegl – para não mencionar os do Doutor Johnson! – teriam sentenciado como estando para além do limite do gosto.

[116] Frye, R. "Negro Sculpture", 88.

Penso que um estudo fascinante poderia ser feito sobre o modo como os períodos mais antigos – aqueles que, por exemplo, não possuíam uma pintura complacente como a proporcionada pela antropologia vitoriana – respondiam à "arte exótica". É extraordinária a primeira evidência que temos, por exemplo, do modo como os trabalhos em ouro do México foram percebidos. O autor das observações a seguir é Albrecht Dürer:

> Também tenho visto as coisas do novo eldorado que são trazidas ao rei: um sol todo feito em ouro com uma braça de largura e também uma lua toda em prata, com as mesmas proporções; duas câmaras cheias de instrumentos desses povos, bem como todos os tipos de armas, armaduras, catapultas, maravilhosos escudos, estranhas peças do vestuário, mosquiteiros, e todo tipo de coisas, para muitos usos, mais lindas de se ver do que os maiores prodígios. Essas coisas eram todas tão preciosas, que foram avaliadas em 100 mil florins. Jamais, em toda a minha vida, vi algo que em tal medida satisfizesse o meu coração como essas coisas. Pois vi dentre elas maravilhosas obras de arte, e muito me admira a sutil engenhosidade dos povos de terras estrangeiras. Eu não saberia como expressar tudo o que vivenciei ali.[117]

O historiador espanhol do *New World Petrus Martyr*, que viu os objetos enviados por Montezuma para Carlos V em Valladolid no mesmo ano que Dürer os viu em Bruxelas, não teve dificuldade em responder a eles esteticamente: "Embora eu pouco admire o ouro e as pedras preciosas, estou surpreso pela habilidade e esforço empregados, fazendo aqueles trabalhos excederem o material ... Não me recordo de algum dia ter visto algo tão atraente por sua beleza aos olhos humanos".[118]

Esses testemunhos datam de 1520. A primeira edição do texto de Vasari foi publicada em 1550, e suponho ser importante ressaltar a diferença na resposta estética a obras de arte antes da invenção da história da arte, tomando Vasari como o fundador da história da arte, pelo menos no sentido de ver a arte como uma narrativa que se desdobra progressivamente. Nem Dürer nem Petrus Martyr tinham a tarefa de adequar este trabalho a uma narrativa, assim como Berenson mais tarde teria que abandonar a esperança de abordar a arte historicamente com Crivelli, uma vez que não havia como adequar o

[117] Citado em George Kubler, *Esthetic Recognition of Amerindian Art* (New Haven: Yale University Press,1991), 208, nº 11.
[118] *Ibid.*, 231.

último na história que ele tinha que contar. Tampouco Fry, Barnes e Greenberg tiveram de lidar com esse problema, uma vez que o modernismo emancipava a "arte exótica" liberando seu espectador da obrigação de inscrevê-la numa narrativa. Mas isso porque eles poderiam abordá-la de maneira anistórica, em termos dos princípios transcendentais – ao que Greenberg, seguindo Kant, se refere como gosto. Mas isso merece algumas observações.

Gosto era o conceito central na estética do século XVIII, e o problema principal na época era como reconciliar o que pareciam ser duas verdades inegáveis acerca do gosto: por um lado, que "de gustibus non est disputandum" (gosto não se discute), e, por outro, que existe algo como o bom gosto, de modo que o gosto não é subjetivo e relativo como a primeira verdade pareceria sugerir. "A grande variedade de gosto, bem como de opinião, que prevalece no mundo, é óbvia demais para não ser observada por todos", escreveu Hume. "Mas aqueles que podem ampliar sua visão para contemplar nações distantes e eras remotas ficam ainda mais surpresos com sua grande inconsistência e contrariedade".[119] Falando por direito de preferência para seu contemporâneo Doutor Johnson, Hume observa que "somos propensos a chamar *bárbaro* tudo o que em ampla medida desvia-se de nosso próprio gosto e apreensão". Mas, então, observa, o senso comum também consideraria como absurda a afirmação de que o trabalho de um poeta como Ogilby é igual ao de Milton – uma afirmação, sustenta Hume, tão extravagante quanto a probabilidade de um monte de areia ser tão alto quanto o monte Tenerife. E caso alguém persista em falsos juízos ou preferências estéticas, isso simplesmente manifesta certa indelicadeza de gosto e, o mais importante, uma educação imperfeita do gosto. Como o próprio termo implica, não há muito para se distinguir entre o gosto estético e um paladar refinado, e em ambos os casos a educação demonstrará que certas coisas são ao final mais recompensadoras – esteticamente melhores – do que outras. E Hume chama a atenção para a existência de críticos dos quais – ao se distanciarem da prática e liberarem sua imaginação – pode-se esperar que emitam juízos a que chegaríamos se nos submetêssemos a uma disciplina comparável. É essa premissa que subjaz à extraordinária tese de Kant, segundo a qual dizer que alguma coisa é bela é tacitamente fazer um juízo universal – isto é, ordenar que todos a acharão

[119] Hume, D. "Of the Standard of Taste", *Essays, Literary, Moral, and Political* (London: Ward, Lock, 1898), 134-49. Todas as referências são feitas a essa edição, mas o ensaio de Hume é um clássico da estética, e facilmente encontrado nas principais antologias.

bela. E é essa idéia, como tenho procurado mostrar, que subjaz à própria visão da crítica de Greenberg. Hume propõe o que poderia ser extrapolado como mandamentos para o crítico em *Of the Standard of Taste* [Do padrão de gosto]. Quando o crítico "não tem delicadeza", quando "não é auxiliado pela prática", "se nenhuma comparação é empregada", "se ele está sob a influência de preconceitos", e "se há falta de bom senso", o crítico "não está qualificado para distinguir as belezas do *design* e da razão, que são as mais elevadas e mais excelentes". Assim, o crítico ideal é delicado, experiente, aberto, capaz de comparar, e por conseguinte possui o conhecimento de uma vasta extensão de arte e é provido de bom senso: "O veredicto conjunto destes critérios, onde quer que sejam encontrados, é o verdadeiro padrão de gosto e de beleza".

Segundo essa concepção, todas as obras de arte constituem uma unidade, e num certo sentido o modernismo foi o movimento artístico que franqueou a ampliação do gosto que nos possibilita expor trabalhos de *Negro sculpture* em museus de belas-artes, concebidos assim como enciclopédias institucionais da forma. Todos os museus, como eu disse, são museus de arte moderna, na medida em que o juízo do que é arte se baseia em uma estética do formalismo. O esteta em toda a parte sente-se em casa, e a máscara Baule ou a figura de Asanti encontram-se penduradas sob o Pollock e o Morandi nas bibliotecas de colecionadores exigentes pelo mundo afora. Forma em última instância é forma e assim que somos liberados da disposição johnsoniana para estigmatizar a arte africana como bárbara, com que facilidade aceitamos que a arte da África socialize intimamente com a de Paris ou Milão. E de fato, com que facilidade, dado que tanta arte cosmopolitana tem uma genealogia que inclui pelo menos um ancestral africano. Essa foi a tese que a exposição amplamente criticada "Primitivismo e arte moderna", no Museu de Arte Moderna, em 1984, tentou demonstrar. Mas foi pela beleza do *design* que Picasso ficou tocado pela arte que encontrou no Trocadero em 1907? Não é o que ele diz no relato de sua lembrança:

> Quando fui ao Trocadero ele era repugnante. O mercado de pulgas. O cheiro. Eu estava completamente só, queria ir embora. Mas eu não saí. Fiquei. E fiquei. Compreendi algo muito importante: algo estava acontecendo comigo, certo? As máscaras não eram como outros tipos de escultura. Absolutamente. Eram coisas mágicas! E por que não eram as peças egípcias ou caldéias? Nós não tínhamos compreendido isso: aquelas eram coisas primitivas [perceba a voz da antropologia vitoriana aqui], não mágicas. As esculturas dos negros

> eram intercessoras. Fiquei conhecendo a palavra francesa [*intercesseur*] desde então. Contra tudo, contra espíritos ameaçadores e desconhecidos. Eu compreendi: eu também sou contra tudo. Eu também acho que tudo é desconhecido, é o inimigo ... Todos os fetiches foram utilizados para a mesma coisa. Eles eram armas. Para ajudar as pessoas a deixarem de ser dominadas pelos espíritos ... *Les Demoiselles d'Avignon* devem ter me ocorrido naquele dia.[120]

A arte modernista é a arte definida pelo gosto, e criada essencialmente para pessoas de gosto, especificamente para os críticos. Mas a arte africana foi criada pelo seu poder sobre as forças das trevas do mundo ameaçador. "Fui para ver os entalhes", escrevia Virgina Woolf para a sua irmã em 1920. "Achei-as deprimentes e impressionantes, mas só os céus sabem quais são meus verdadeiros sentimentos sobre tudo depois de ouvir o discurso de Roger. Vejo vagamente que algo no estilo delas pode ser escrito, e também que, se eu tivesse uma delas sobre a lareira, eu seria um tipo diferente de pessoa – menos adorável, pelo que posso imaginar, mas alguém que você não esqueceria tão depressa".[121] Eu saúdo a reação de Woolf. Mas aqueles entalhes africanos encontraram seu lugar sobre muitas lareiras como embaixadores do bom gosto, sem, contudo, mudar o caráter daqueles que as puseram lá. Uma maravilhosa exposição de artistas contemporâneos que colecionam arte africana mostra que, na verdade, o caráter preexistente do artista tende a definir o que a arte africana significa para ele ou ela.[122] Mas o aspecto geral continua a ser o de que sentimento e forma, para usar a combinação que ouvi pela primeira vez de minha professora Susanne K. Langer, tenderam em geral a rejeitar um ao outro. Ou então que, na arte africana, o sentir, mais do que o gosto, define a forma. O fim do modernismo significou o fim da tirania do gosto e, na verdade, abriu espaço precisamente para o que Greenberg achava tão inaceitável no surrealismo – o seu lado antiformal e antiestético. A estética não nos levará muito longe com Duchamp, e tampouco o tipo de crítica exigida por Duchamp obedece à tábua de mandamentos de Hume.

Greenberg compreendeu isso perfeitamente, até certo ponto. Em 1969, em um ensaio sobre a *avant-garde*, ele escreveu que as "coisas que objetivam

[120] Citado em Jack Flam, "A continuing Presence: Western Artists/African Art", *in* Daniel Shapiro, Western Artist/African Art (New York: The Museum of African Art, 1994), 61-2.
[121] *The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicholson & Joanne Trautman (New York: Harcourt Brace & Jovanovich, 1976), 2:429.
[122] Faço referência a Western Artists/African Art, curadoria de Daniel Shapiro.Ver nota 120.

ser arte não funcionam, e não existem como arte até serem experimentadas por meio do gosto". Mas ele sentiu que numerosos artistas da época estavam trabalhando "na esperança, periodicamente renovada desde a intervenção de Marcel Duchamp há cinqüenta e tantos anos, de que, à força de evadir-se do domínio do gosto, mas permanecendo no contexto da arte, certos artifícios alcançarão existência e valor únicos. Até agora essa esperança se provou ilusória".[123] É claro que sim – se Greenberg estiver certo que nada existe como arte a não ser que seja experimentado por meio do gosto. O projeto seria incoerente, como a tentativa de fazer arte evadindo-se do âmbito da arte. Mas o sucesso *ontológico* da obra de Duchamp, consistindo como consistia numa arte que teve êxito na ausência ou suspensão das considerações de gosto, demonstrou que a estética na verdade não é uma propriedade essencial à arte, nem a define. Essa constatação, como a vejo, não apenas põe um fim à era do modernismo, mas ao inteiro projeto histórico que caracterizou o modernismo, a saber, buscando distinguir entre as qualidades essenciais e as acidentais da arte, para "purificá-la" – em termos por assim dizer alquimistas – dos contaminantes da representação, da ilusão e assemelhados. O que Duchamp fez foi demonstrar que o projeto devia, antes, discernir como a arte deveria ser distinguida da realidade. Afinal de contas, foi esse o problema que animou Platão bem no início da filosofia, e que, como freqüentemente tenho argumentado, originou o grande sistema platônico quase em sua totalidade.[124] Platão sabia o que Picasso estava para descobrir em uma tradição artística que não havia sido corrompida pela filosofia, que a arte era um instrumento de poder. Ao suscitar a questão da arte e da realidade como o fez, Duchamp ligou novamente a arte aos seus primórdios filosoficamente não liberados. Platão tinha o problema correto – apenas deu uma resposta desfiguradora.

Para resolver o problema filosófico da relação entre arte e realidade, os críticos tinham de começar analisando uma arte de um tipo tão semelhante à realidade, que as diferenças teriam de sobreviver ao teste da indiscernibilidade perceptual. Eles tinham de responder a uma pergunta como a minha: O que distingue a *Brillo Box* de Warhol das caixas de Brillo contendo o sabão em pó? O sagaz desconstrutivista Sam Wiener fez a questão remontar ainda mais

[123] Greenberg, C. "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *The Collected Essays and Criticism*, 4:293.
[124] Ver especialmente o ensaio-título de meu *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1985).

longe historicamente, expondo uma caixa com o Brillo real dentro dela, sobre a qual colou o rótulo inspirado em Magritte: "Isto não é um Warhol!". Mas não pretendo dar a Warhol todo o crédito por esse avanço filosófico revolucionário. O avanço estava acontecendo em todo o mundo artístico, especialmente na escultura. Estava acontecendo com o uso minimalista de materiais industriais, com a *arte povera*, com o tipo de arte pós-minimalista que Eva Hesse estava fazendo. Em uma entrevista, o escultor Ron Jones falou sobre o que ele denomina "estética da imagem", termo com que ele queria referir, acredito, a estética que define a galeria que o representa, a Metro Pictures, no Soho. "Se houve uma geração precedente a que os artistas da Metro como um todo reagiram (é claro que temos aí uma afirmação muito perigosa), esta seria a de Warhol". Ao discutir o meu próprio trabalho, particularmente porque ele diz respeito precisamente à diferença entre obras de arte e coisas reais, ele observa: "acho que ele poderia muito bem descrever tanto o trabalho de Cindy [Cindy Sherman] como o trabalho de Sherrie [Sherrie Levine] ou o trabalho de Warhol".[125] E isso significa, se verdadeiro, que a linha divisória entre arte e realidade era o tema e o local da arte americana da década de 1960 até a de 1990, quando essa entrevista foi concedida.

É claro que um bom número de artistas nos últimos trinta anos não têm se envolvido nesse tipo de busca de forma alguma, e, se eu quisesse aplicar o espírito excludente das filosofias de história da arte, diria que eles se encontram além do limite da história. Mas esse não é o modo como vejo as coisas. Para mim, uma vez que a própria arte destacou a verdadeira forma da questão filosófica – isto é, a questão da diferença entre obras de arte e coisas reais –, a história chegou ao fim. O momento filosófico havia sido atingido. As questões podem ser exploradas pelos artistas que nela estão interessados, e pelos próprios filósofos, que agora podem começar a fazer a filosofia da arte de um modo que produzirá respostas. Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte. E em razão de a situação presente ser essencialmente desestruturada, a ela não pode mais se adequar uma narrativa mestra. Greenberg está certo: nada aconteceu durante 30 anos. Essa é talvez a coisa mais importante a ser dita sobre a arte dos últimos 30 anos. Mas a situação está longe de ser desoladora, como implicava o grito "Decadência!" de Greenberg. Em vez disso, ela inaugura a mais ampla era da liberdade que a arte já conheceu.

Eu gostaria de sugerir que nossa situação ao final da história da arte se parece com a situação anterior ao início da história da arte – antes, isto é, que uma narrativa tenha sido imposta à arte, fazendo da pintura a heroína da história e lançando para além do limite da história, e portanto da arte como um todo, qualquer coisa que não se adequasse à narrativa. Vasari termina a sua narrativa com Michelangelo e Leonardo, e, é claro, com Rafael. Mas embora estejam na conclusão da narrativa de Vasari, eles fizeram arte antes da idéia de aquela narrativa chegar a definir a centralidade da pintura e a sua natureza progressiva e evolutiva. Apesar de tudo, eles eram temporalmente próximos de Dürer, que foi capaz de apreciar coisas como os trabalhos em ouro dos astecas, sem sentir o mais leve remorso conceitual, sem sentir a necessidade de dizer que era mais notável do que qualquer coisa na Europa, e sem condescendência. E Leonardo terminou sua vida na grande corte de Francisco I, cuja outra grande importação foi o mestre ourives Benvenutto Cellini. Cellini foi um escultor, mas seu *Perseus* não é uma obra maior que o saleiro que ele fabricou para o rei. Não havia nenhuma distinção odiosa, antes do início da história da arte, entre arte e artesanato, nem era necessário insistir em que o último fosse tratado como escultura a fim de ser tomado seriamente como arte. Também não havia qualquer obrigatoriedade de que um artista tivesse de se especializar, e nós o descobrimos nos artistas que melhor exemplificam o momento pós-histórico – Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel, e outros, para quem todos os meios e todos os estilos são igualmente legítimos – a mesma criatividade multiforme que encontramos em Leonardo e Cellini. De algum modo, a idéia da arte pura combina com a idéia do pintor puro – o pintor que pinta e não faz nada além de pintar. Hoje esta é uma opção, mas não um imperativo. O pluralismo do presente mundo da arte define o artista ideal como pluralista. Muita coisa mudou desde o século XVI, mas estamos de muitas maneiras mais perto deste século do que de qualquer outro período posterior na arte. A pintura, como veículo da história, teve uma longa jornada, e não surpreende que tenha sofrido ataques. Esses ataques são tema para um capítulo posterior. Preciso primeiro situar a *pop* em seu presente histórico.

[125] Andras Szanto,"Gallery: Transformation in the New York Art World in the 1980s" (tese para Ph. D., Columbia University, 1996). Ver no apêndice a entrevista com Ron Jones.

CAPÍTULO SETE

Pop art e futuros passados

SE TENTARMOS VOLTAR À PERSPECTIVA de artistas e críticos no início da década de 1960, pondo entre parênteses a história da arte como se deu entre aquele tempo e hoje, e se buscarmos reconstruir a *vergangene Zukunft* – o futuro como apareceu naquele momento passado àqueles para quem ele era presente –, deve ter parecido, tanto aos expressionistas abstratos quanto a seus defensores, que o futuro a eles pertencia. O paradigma da renascença havia durado por mais de seis séculos, o que parecia razão suficiente para supor que o paradigma de Nova York poderia durar pelo menos tanto quanto. Na verdade, o paradigma da renascença revelou-se desenvolvimentista e progressivo – para sustentar uma narrativa – e embora o modernismo, no pensamento de Clement Greenberg, tenha sido ele próprio desenvolvimentista e progressivo, é difícil supor que esse aspecto do pensamento de Greenberg tenha sido amplamente compartilhado ou mesmo amplamente conhecido. Mas talvez um argumento para a longevidade possa ter sido induzido da diversidade da própria Escola de Nova York, formada, como foi, por figuras de maneiras artísticas tão distintas. Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Rothko, Motherwell, Still – cada um era tão caracteristicamente ele mesmo e suficientemente diferente do resto que jamais teria sido possível deduzir a possibilidade do estilo de Rothko, se ele próprio não o tivesse encontrado, a partir da disjunção dos outros estilos que definiram a Escola de Nova York. Então, deve ter parecido que, à medida que novas personalidades se tornaram parte da escola, estilos novos e inimaginados, tão diferentes dos estilos existentes quanto eram entre si, obviamente emergiriam, sem que houvesse limite interno a seu número e variedade.

Reviews and previews continued

Jason Seley: *Baroque Portrait*, 3, metal, 37 inches high.

Roy Lichtenstein: *The Kiss*, 80 inches high.

Jared French: *Evasion*, 21 inches high.

even that his talent outstrips his intellect. In either case, they cramp his style. Once, however, the frames are bypassed, his quieter, more reflective reveries bespeak his spirit more genuinely as, *By Night and Solitude*, than in the more accelerated, jazzier *Venice Reflections*. Dodd's titles coincide with the frame problem. The small canvases in single color themes of red and yellow tensive and couple his need for a freer and more immediate response to nature with pensive poetic feeling. Prices unquoted. W.D.

Jason Seley [Kornblee; March 6-24] works with restraint and elegance using a material for his free-standing and relief sculptures which in the hands of somebody else would be called "junk sculpture." In his hands used chromium bumpers from old automobiles have the inevitable sculptural feeling of clay or stone. One overlooks the original use to which the material was put, but concentrates instead on its banana-fingered qualities, its sliding brilliance, its ice-hockey shin-pad prestige. Bumpers on cars are menacing. Converted to other uses they produce results no more menacing than the Winged Victory of Samothrace. One of their advantages is that they reflect as well as modulate light. There is also a pleasing contrast between the light, twisting surfaces, and the dark, clean-cusped inner parts. On looking at them one finds oneself pulling around on the cutting edge of a plane, then jumping agilely from shiny surface to shiny surface, like scrambling over Mantegna rocks. The sculptures are at times humorous, for example *Mouse*, but for the most part they are models of elegance. Prices unquoted. L.C.

Roy Lichtenstein [Castelli] disappoints our expectations that an absurd iconography would produce humor. Why shouldn't the comic strips be funny in "serious" painting? A flying ace kissing his chick good-bye from the funnies or a cat from the bubble-gum cartoon or a "how-to-do-it" ad of a hand pouring soap suds into one of our manna objects, the washing machine—these might well comprise the grotesque necessity that always precedes humor. Certainly they proclaim their intent to be ugly for they are careful blow-ups of their newspaper prototypes—lithography dots, mechanical hatching, acidic color and primitive drawing and macrocephalic heads and BLAM (a direct hit on a plane) are all carefully reproduced. And since the grotesque has already been used successfully for satiric purposes by Jasper Johns and Robert Rauschenberg, among others, one could expect that a grotesque thing that had a comic content in itself would be doubly humorous. But we are doubly disappointed. For here the grotesque is just a painful pivot that is immediately compensated by new dimension, insight and release. It is not transformed by esthetics, it replaces esthetics. So what was grotesque in the funnies, stays grotesque in its replacement—only doubly so. Prices unquoted. S.L.

Jared French [Isaacson], a Magic Realist who uses egg tempera with an exactitude worthy of a Paul Cadmus, maintains a fine balance between his technique, the compositional elements and the literary content. The works shown include early paintings from the forties, such as *Evasion*, the meticulous depiction of non-awareness, non-commitment, as well as several of his most recent drawings and sketches for the ultimate product. A characteristic quality which gives him a certain distinction is an undercurrent of somewhat unnerving humor. In *Introduction*, for example, the foetus held poised in a pelvic bone white as chalk, faintly pinkish in the shadows as the light reflects off the placenta, is as formally composed and handled as a flower study might be. Prices unquoted. L.L.

Frank Kupka [Sidney Janis; to March 30], a shadowy name, relatively unknown except to scholars and connoisseurs, but a name bitterly attacked and applauded early in the century for the revolutionary tendencies it represented, is gradually emerging to take its place with those of the other great innovators of modern art. For Frank (Frantisek) Kupka, a Czech who emigrated to Paris in the late nineteenth century, began an exploration which led him to reject the use of nature as a direct source of inspiration for his painting and in 1912 to exhibit the first non-figurative paintings shown in France. The following year, he showed several more of his monumental abstractions, one of which was *Vertical Planes, 3*, an imposing ascetic painting composed only of six rectilinear planes in space, a precursor of the ideas of Neo-Plasticism. The current show of pastels, gouaches and watercolors is minor Kupka, not sufficiently impressive, perhaps, for those who need an introduction, for without an acquaintance with his paintings, especially the monumental oils, the full force of this extraordinary painter is not communicated. Although many of the works are lovely in themselves, others are fascinating in their relationship to the development of ideas, or as the preparation for a larger statement. Earliest of the group is the figurative pastel *Bather*, a study for a painting; more Art Nouveau in form than the final work, it has both intrinsic charm and interest as an illustration of one of the early sources for his abstract form, the play of light on and in water. A group of the earliest abstractions on view are works from before World War I; *Lights*, a lush pastel, one of a number of variations on a theme that appears in drawings and paintings, *From One Plane to Another*, are a few. From the early 1920s are a group of studies for his woodcuts *Four Stories of White and Black*, one of the handsomest of which is a heart-shaped explosion of white forms. Visually among the most impressive, although less important historically, are the works of the late 1920s based on mechanical forms. The shapes of gears, bearings, screws and wrenches are fused into tightly-knit complex arrangements. Still later are the coolly geometrical studies such as *Plans and Perpendiculars*. Prices unquoted. L.L.

Karl Zerbe retrospective [Whitney Museum; to March 14] is sponsored by the Ford Foundation; it was selected by H. W. Janson, Chairman of the department of Fine Arts at N.Y.U. from the body

14

O BEIJO, POR ROY LICHTENSTEIN, TAL COMO APARECEU NO *ART NEWS*, EM MARÇO DE 1962. REPRODUZIDO MEDIANTE PERMISSÃO.

Mas se a abstração detinha o futuro em seu poder, o que haveria de acontecer aos realistas, que ainda existiam em grande número nos Estados Unidos, e mesmo em Nova York? Os realistas não estavam preparados para ceder o futuro ao expressionismo abstrato, e isso significava que o seu presente foi de protesto e de batalha estética. Eles sentiam-se sem saída, não só para a história da arte, mas para a produção prática da arte – pois o expressionismo abstrato estava envolvendo a infra-estrutura institucional do mundo da arte e parecia, como se a abstração tornara-se um inimigo a ser derrotado, ou ao menos repelido, que o inteiro futuro como artista – na verdade a própria questão sobre se alguém teria um futuro como artista – dependia do que se fizesse aqui e agora.

Consideremos o caso de Edward Hopper. Existe uma linha de descendência direta de Thomas Eakins, passando por Robert Henri até Hopper, na qual Henry foi aluno de Eakins e Hopper o foi de Henry – o próprio Eakins sendo um descendente da Academia de Belas Artes de Paris e do pintor Gérôme. O expressionismo abstrato, na verdade alto modernismo, cruza essa história como um meteoro cruza o movimento ordenado dos planetas no sistema solar. Hopper de boa vontade calcularia as implicações adicionais da agenda de Eakins, assim como Henry o fez. Henry liderou a batalha dos assim chamados "artistas independentes" contra as práticas da *National Academy*. Em 1913, e mesmo antes, na galeria de Stieglitz, artistas como Picasso e Matisse eram somente presenças marginais, selvagens demais para constituir uma ameaça séria à arte tal como a entendiam Henry, seus seguidores e seus inimigos. Mas na era de Hopper o expressionismo abstrato dificilmente seria marginal. Hopper e os artistas que o compreendiam, e aqueles a quem ele compreendia, eram marginais, e corriam o risco de ser completamente alijados. E a academia não representava nenhuma ameaça ou obstáculo de espécie alguma, assim como tinha sido para Henri e, de certa forma, para Eakins. Eakins, na verdade, estabeleceu a agenda que Henry transformou em uma ideologia estética, a qual Hopper simplesmente adotou definitivamente.

Consideremos o tratamento do nu. Eakins reagiu, enquanto era ainda estudante na Academia de Belas Artes de Paris, contra o modo artificial como as pinturas do Salão de 1868 apresentavam o nu: "As imagens eram de mulheres nuas de pé, sentadas, deitadas, voando, dançando ou não fazendo nada", ele escreveu, "às quais eles chamam Frinés, Vênus, ninfas, hermafroditas, huris e nomes próprios gregos". De certa forma, ele prometeu pintar o nu em situações reais, em vez de "deusas de sorriso forçado e muitas cútis, em meio a deliciosas árvores verdejantes com arsênico e delicadas flores de cera ... Odeio afetação".[126] Assim, ele pintou o grande *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Skuylkill River* [William Rush esculpindo a sua figura alegórica no rio Skuylkill] após o seu retorno a Filadélfia, para a Exposição do Centenário, em 1876. Ele mostrava o nu como modelo, um dos modos pelos quais uma mulher poderia naturalmente aparecer despida. Henry, que fundou a assim chamada *Ash Can School*, não somente mostrava modelos como mulheres nuas, mas o fazia de um modo tão completamente natural, isto é, mostrando como mulheres reais em contraposição a idealizadas mostram-se sem roupas. E Hopper, quando pintou o nu, o fez em situações eróticas nas quais uma mulher pode naturalmente estar despida, como o *Girlie Show* de 1941 ou o *Morning Sunshine* de 1952, nos quais percebe-se que a mulher está fantasiando. Não há nada de especialmente moderno nessas pinturas de Hopper: era como se virtualmente o século XIX tivesse continuidade, encapsulado no século XX, e como se o modernismo, como o compreendemos, jamais tivesse acontecido – embora, é claro, conservando suas sombras e luzes douradas. Os quadros de Eakins têm a aparência das pinturas dos velhos mestres de um modo que as pinturas de Hopper nunca tiveram: as suas pinturas são enxutas e claras, sem sombras inexplicáveis ou, por assim dizer, sombras *metafísicas*.

Mas o modernismo é um conceito que se desenvolveu a si mesmo. Hopper estava de fato incluído na segunda mostra do Museu de Arte Moderna, "Paintings by Nineteen Living Americans" [Pinturas por dezenove americanos vivos], em 1929. Alfred Barr considerava Hopper "o pintor mais interessante da América", quando lhe deu uma retrospectiva naquele museu em 1933. A mostra foi criticada como "o inverso daquilo que caracterizava o movimento moderno" pelo crítico Ralph Pearson;[127] e Barr nos confere uma *percepção* profunda de como o modernismo foi compreendido pela instituição que mais intimamente estava associada com ele nos Estados Unidos e, certamente em 1929, no mundo: ele acusou Pearson de tentar "transformar uma noção popular e temporária da palavra moderno em um rótulo acadêmico e comparativamente permanente".[128] O modernismo por volta de 1933 era muito diferente do modernismo por volta de 1960, quando Clement Greenberg

[126] Thomas Eakins, citado em Lloyd Goodrich, *Thomas Eakins: His Life and Work* (New York: Whitney Museum of American Art, 1933), 20.
[127] Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Knopf, 1995), 251.
[128] *Ibid.*, 252.

escreveu o seu ensaio canônico "Pintura modernista". Mas o movimento estava então quase em seu final, e sua morte deve ser diferenciada da morte do expressionismo abstrato: Greenberg teve certo prazer em se referir à morte do último em 1962, mas o modernismo, pressentia ele, continuaria, mesmo que parecesse se encontrar em um impasse quando ouvi esse crítico discorrer em 1992. Qualquer que seja o caso, em 1933 o "moderno" representava uma imensa diversidade artística: os impressionistas e os pós-impressionistas, inclusive Rousseau; os surrealistas, os fauvistas, e os cubistas. E, é claro, houve abstracionistas, suprematistas e não-objetivistas. Mas eles eram sentidos meramente como parte da modernidade, o que também incluía Hopper, e nessa condição o modernismo não era nenhuma ameaça ao realismo. Mas, na década de 1950, especialmente em conseqüência do grande sucesso crítico do expressionismo abstrato, a arte do tipo que Hopper exemplificava corria o risco de ser submersa por um modernismo estreitamente definido em termos de abstração. O que fora uma parte agora ameaçava tornar-se o todo. E, como Hopper e seus pares o compreendiam, o futuro da arte parecia desolador. Isso definia o seu presente como um campo de batalha nas guerras de estilo do século XX.

Gail Levin narra o envolvimento de Hopper em uma campanha contra a abstração, ou "gobbledegook" (jargão confuso, imita o grugrulejar do peru), como eles a chamavam. Eles apoiaram o movimento organizado por um grupo de pintores realistas contra o Museu de Arte Moderna, acusado de favorecer a abstração e a "arte não-objetiva" com a exclusão do realismo. Eles ficaram horrorizados pelo modo como o anuário do Whitney de 1959-1960 foi marcado pela escassez das telas realistas (um protesto repetido em 29 de setembro de 1995). Eles se juntaram a outros artistas. Jo Hopper escreveu em seu diário "para preservar a existência do realismo na arte contra a usurpação em grande escala do abstrato pelo Museu de Arte Moderna e o Museu Whitney, e por meio deles disseminá-la através da maioria das universidades para aqueles que não podem tolerar não se comprometer com o *dernier cri* da Europa".[129] Eles ajudaram a lançar uma revista chamada *Reality*, que transitava por vários temas. Eles sentiram sinceramente que, se não persistissem nesse esforço, a pintura realista estaria condenada.

Não penso ser possível transmitir a energia moral contida nessa divisão entre abstração e realismo, de ambos os lados, naqueles anos. Tinha uma

[129] *Ibid.*, 469.

intensidade quase teológica, e em outro estágio da civilização certamente teria havido alguém queimado na fogueira. Naqueles dias, um jovem artista que fizesse uma pintura figurativa o faria com o sentimento de estar aderindo a uma prática perigosa e herética. A "correção estética" cumpria o papel que veio a ser desempenhado pela correção política de nossos dias, e as ações de Hopper e seus companheiros transmitem a indignação e o choque que todos os livros conservadores sobre o politicamente correto hoje provocam, embora deva ser lembrado como os realistas foram livremente entregues ao esquecimento artístico por aqueles que ideologizaram a abstração. Os realistas, é claro, viram aí uma ameaça à sua própria existência, o que talvez seja comparável com o modo como os professores foram ameaçados com a perda do cargo efetivo, ou ao menos sentiram-se temerosos dessa perda, a menos que seus programas e seu vocabulário de sala de aula fossem adequados.

Quaisquer que sejam os méritos dessa analogia, em cinco ou seis anos o conflito estava essencialmente terminado. Greenberg é um caso interessante para ser examinado sob essa luz. Em 1939 ele viu a abstração como uma inevitabilidade histórica: a abstração era, como o vimos argumentar em *Towards a Newer Laocoön* [Para um novo Laoconte], "um imperativo [que] vem da história". Em *The Case for Abstract Art* [O caso da arte abstrata], de 1959, ele sugeriu que a representação é irrelevante, e que "a unidade formal abstrata de uma pintura de Ticiano é mais importante para a sua qualidade do que as imagens pictóricas" – aspecto observado no início do século por Roger Fry. "É um fato", continua Greenberg, "que as pinturas representativas são essencialmente e mais plenamente apreciadas quando as identificações do que elas representam estão apenas secundariamente presentes à nossa consciência." Ele amplamente repetia essa caracterização odiosa em seu ensaio canônico *Modernist Painting* [Pintura modernista] de 1960, onde escreveu que "a pintura modernista em sua última fase não abandonou a representação de objetos reconhecíveis em princípio. O que em princípio abandona é a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem habitar". A pintura fez isso com o intuito de se posicionar logicamente à parte da escultura – reza sua famosa argumentação – e é razoável observar que essa distinção, embora possa conferir credibilidade a um artista como Stuart Davis ou Miró, situa Hopper e os realistas no degrau mais inferior da evolução histórica. Mas em 1961 ele havia ascendido a um nível a partir do qual poderia dizer que há bem e mal em todos nós, de modo que, mesmo que a abstração tenha perdido

a sua característica de destino histórico: "há arte abstrata tanto boa quanto ruim". E por volta de 1962 o expressionismo abstrato estava quase acabado, embora isso não aparecesse de maneira óbvia para ninguém naquele ano.

Hopper e os realistas viam o futuro como vazio de sua presença se eles não lutassem por ele, de modo semelhante como, suponho, as facções na Bósnia devem se sentir em relação a seu país. Mas ao cabo de alguns anos, Greenberg pôde dizer que não havia uma diferença básica entre o abstracionista e o realista, uma vez que havia um nível em que tudo o que importava era a qualidade, e não o tipo – esta é bem a situação de nossos dias, assim como o Armory Show de 1913 deixou claro que a diferença entre os independentes e os acadêmicos era de pouca importância, em contraste com a diferença entre ambos e o cubismo ou o fauvismo, de modo que, hoje, a diferença entre figuração e abstração, ambos modos da pintura, é muito menos importante do que a diferença entre a pintura em qualquer modo que seja, e o vídeo, por exemplo, ou a arte performática. Por volta de 1911, o futuro tanto dos pintores *Ash Can* como dos acadêmicos foi uma *vergangenes Zukunft*, assim como, em 1961, o futuro dos realistas e dos abstracionistas. Eles identificaram o futuro da arte com o futuro da pintura. E o futuro, tal como se dá, de um só golpe pôs a pintura na posição que a abstração havia ocupado nos primeiros anos do modernismo como definidos pelo Museu de Arte Moderna: apenas uma em um grande número de possibilidades artísticas. Toda a forma da história da arte passou por uma mudança, por mais difícil que fosse percebê-la no início da década de 1960, quando a arte e a pintura eram praticamente sinônimas. E é notável que nem os defensores do expressionismo abstrato, como Greenberg, nem os seus oponentes, foram capazes de perceber o presente histórico em que viviam, porque cada um deles via o futuro de um modo que se provou irrelevante para o modo como as coisas ocorreram.

Em minha opinião, a causa da mudança foi a emergência da um tanto desgraçadamente nomeada *pop art*; novamente em meu ponto de vista, o movimento de arte mais crucial do século. Ele começou de modo insidioso no início da década de 1960 – insidiosamente no sentido de que seus impulsos eram dissimulados sob respingos e escorrimentos de tinta à maneira do expressionismo abstrato, que era o emblema da legitimidade artística da época. Mas por volta de 1964 lançou fora os disfarces e se afirmou, em sua mais plena realidade, como o que de fato era. E é interessante que o Museu Whitney tenha decidido montar uma retrospectiva de Hopper em 1964. Certamente

isso tinha pouco a ver com os esforços dos realistas, de sua revista *Reality*, de seus piquetes diante de museus, ou de suas cartas em defesa dos ataques de John Canaday ao expressionismo abstrato no *New York Times*. "A decisão de organizar a retrospectiva surgiu em um momento em que artistas mais jovens, especialmente entre os movimentos *pop* e foto-realista, estavam adquirindo interesse renovado no realismo e em um de seus maiores expoentes".[130] "Em um momento em que os artistas mais jovens ... estavam adquirindo um interesse renovado", deixa em aberto se esta foi uma causa ou meramente uma coincidência. Até mesmo os expressionistas abstratos "tiveram um interesse" em Hopper – pelo menos de Kooning manifestou esse interesse, embora ele pudesse ser considerado um membro comprometido do movimento em razão do uso da figuração. "Você está sendo figurativo", acusava Pollock. "Você ainda está fazendo a mesma maldita coisa. Você sabe que nunca vai deixar de ser um pintor figurativo".[131] E o tumulto crítico quando de Kooning exibiu suas *Women* na galeria Sidney Janis em 1953 é legendário: ele tinha traído, ou, pelo menos, posto em risco "nossa revolução [abstrata] na pintura". Mas de Kooning disse a Irving Sandler, em 1959, que "Hopper é o único americano que eu conheço que poderia pintar o Merritt Parkway".[132] Uma vez que o imaginário gráfico popular se tornou temático na *pop*, os eruditos viram em Hopper um "predecessor", pensando no modo como ele pintou as palavras "Ex Lax" em seu quadro de uma farmácia, ou o logotipo da Mobil Gas em sua celebrada imagem de um posto de gasolina. Mas essas eram todas externalidades. Não lançam luz nem sobre Hopper nem sobre a *pop*. Realmente é preciso pensar a *pop* – ou pelo menos eu acho que temos de pensar a *pop* – de um modo mais filosófico. Endosso a narrativa da história da arte moderna em que a *pop* desempenha o papel filosoficamente principal. Em minha narrativa a *pop* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte. Que ela foi uma mensageira improvável da profundidade filosófica é algo que prontamente reconheço.

Quero, neste ponto, me inserir nesta narrativa, pois agora estou discutindo um evento que vivi. Os artistas, quando mostram seus *slides* e conversam sobre seu trabalho, de um modo característico relatam momentos decisivos

[130] *Ibid.*, 567.
[131] *Willem de Kooning Paintings* (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1994), 131.
[132] Levin, G. *Edward Hopper*, 549.

em seu desenvolvimento. É menos comum que historiadores ou filósofos o façam, mas talvez isso se justifique, uma vez que a minha experiência do movimento *pop* era um conjunto de reações filosóficas que conduziram ao corpo de pensamentos que deu origem ao convite que me foi feito para ministrar as conferências em que este livro se baseia. A minha própria *vergangene Zukunft*, na década de 1950, no que concerne à pintura, foi uma em que a realidade se fez representar gestualmente, da mesma maneira que as *Women* de de Kooning, bem como de suas paisagens subseqüentes, como *Merritt Parkway*. Então, pela medida em que participei das controvérsias, que, em todo caso, eram inevitáveis para quem estivesse associado a artistas àqueles anos, eu era abstrato demais para os realistas e realista demais para os abstracionistas. Eu mesmo tentava uma carreira artística na década de 1950, e o meu próprio trabalho buscava tornar aquele futuro presente. Mas eu também tentava uma carreira filosófica, e tenho a mais vívida lembrança de ver meu primeiro trabalho *pop* – era a primavera de 1962. Eu morava em Paris e trabalhava em um livro que surgiu poucos anos depois com o título um tanto intimidante de *Filosofia analítica da história*. Um belo dia me detive no American Center para ler alguns periódicos e vi *O beijo* (impresso de lado) de Roy Lichtenstein no *Art News*, a importante publicação no campo das artes daquela época. Eu descobri a *pop art* da mesma maneira que todos na Europa – mediante revistas de arte, que eram então, como ainda hoje são, um dos principais veículos da influência artística. E devo dizer que fiquei aturdido. Eu sabia que se tratava de um momento surpreendente e inevitável, e compreendi imediatamente, em minha própria mente, que, se era possível pintar algo como aquilo – e ser tomado com seriedade suficiente por uma publicação artística de ponta que a comentasse –, então qualquer coisa era possível. E embora isso não me ocorresse imediatamente, o caso é que, se tudo era possível, então não haveria nenhum futuro específico; se tudo era possível, nada era necessário ou inevitável, inclusive minha própria visão de um futuro artístico. Para mim, isso significava que não havia nenhum problema, como um artista, fazer o que quisesse fazer. A partir daquele momento eu era obstinadamente um filósofo, e assim permaneci até 1984, quando me tornei crítico de arte. Quando voltei a Nova York, eu estava ávido para ver aqueles novos trabalhos, e comecei a visitar as mostras nas galerias Castelli e Green Gallery, embora as pinturas *pop* e outros trabalhos estivessem aparecendo em todos os lugares, incluindo o Museu Guggenheim. Houve uma exposição

muito interessante na Janis's. Minha importante experiência, já várias vezes relatada, foi meu encontro com a *Brillo Box* de Warhol na Stable Gallery, em abril de 1964 – o ano da retrospectiva de Hopper na Whitney. Foi um momento dos mais instigantes, particularmente porque a inteira estrutura de debate que havia definido o cenário artístico de Nova York até aquele ponto deixara de vigorar. Uma teoria inteiramente nova era necessária, diferente das do realismo, da abstração e do modernismo, que haviam definido o argumento para Hopper, seus aliados e oponentes.

Por sorte, naquele ano fui convidado a fazer uma palestra sobre estética para a reunião da American Philosophical Association, em Boston. A pessoa que havia sido escalada para fazê-lo havia desistido, e ocorreu ao presidente do programa convidar-me como substituto. O artigo levava o título de "O mundo da arte", e era o primeiro esforço filosófico para se lidar com a nova arte.[133] Tive certo orgulho que Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg e Oldenberg fossem discutidos no *The Journal of Philosophy* – que publicou os artigos do simpósio da reunião da APA – bem antes que fossem apresentados naquilo que se costumava chamar "as revistas de luxo." E aquele artigo, nem uma vez citado, tanto quanto sei, nas inúmeras bibliografias sobre a *pop* em anos posteriores, realmente se tornou a base para a estética filosófica da segunda metade do século XX. Um outro sinal da distância que permaneceu entre os mundos da arte e da filosofia, por mais intimamente relacionadas que sejam a arte e a filosofia como tais, na filosofia que Hegel denomina *Espírito Absoluto*.

O que particularmente me impressionou na *pop* daquele tempo foi o seu modo de subverter um ensinamento antigo, em que Platão, notoriamente relegou a arte, construída mimeticamente, ao mais baixo grau de realidade. O notório exemplo é apresentado no livro X da *República*, no qual o filósofo especifica os três modos de realidade de uma cama: como idéia ou forma, como o que um carpinteiro pode fazer, e então como um pintor pode fazê-la, imitando o carpinteiro, que por sua vez imitou a forma. Há vasos gregos em que o artista mostra Aquiles na cama, com o cadáver de Heitor debruçado no chão debaixo dela, ou Penélope e Odisseu conversando ao lado da cama que este construiu para a sua noiva. Uma vez que se pode imitar – insistia Platão

[133] Danto, A. C. "The Art World", *Journal of Philosophy* 61, nº 19 (1964): 571-84. Essa foi a minha primeira publicação filosófica sobre arte, e permaneceu como tal até *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

– sem nada conhecer sobre o que você está imitando (como Sócrates buscava deixar bem claro em um diálogo enfurecido com Íon, o rapsodo), aos artistas faltava conhecimento. Eles "conhecem" somente as aparências das aparências. Mas agora, de repente, começa-se a ver camas de verdade no mundo da arte do início da década de 1960 – as de Rauschenberg, de Oldenberg, e, não muito depois, a de George Segal. Como argumentei, era como se os artistas estivessem começando a fechar a lacuna entre a arte e a realidade. E a questão agora era o que tornava essas camas objetos de arte, se eram, afinal, camas. Mas nada na literatura explicava isso. Comecei a desenvolver uma espécie de teoria em "O mundo da arte", que originou, entre outras coisas, a teoria institucional da arte de George Dickie. A *Brillo Box* conferiu generalidade a essa questão. Por que ela era uma obra de arte se os objetos que a ela se assemelhavam exatamente, pelo menos sob um critério perceptual, são meras coisas, ou, na melhor das hipóteses, meros artefatos? Mas mesmo em se tratando de artefatos, os paralelos entre esses objetos e o de Warhol primavam pela exatidão. Platão não os poderia discriminar como o fazia com imagens de camas e camas. Na verdade, as caixas de Warhol eram peças de muito boa carpintaria. O exemplo tornou claro que não mais seria possível compreender a diferença entre arte e realidade em termos puramente visuais, ou ensinar o sentido de "obra de arte" mediante exemplos. Mas os filósofos sempre supuseram que isso fosse possível. Por isso, Warhol, e os artistas da *pop* em geral, tornaram qualquer coisa escrita por filósofos sobre arte inútil, ou, na melhor das hipóteses, de importância pontual. Para mim, foi graças à *pop* que a arte mostrou qual era a questão propriamente filosófica sobre si mesma, e que consistia no seguinte: o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é se, na verdade, ambos se parecem exatamente? Essa questão jamais poderia se impor enquanto alguém pudesse ensinar o sentido de "arte" por meio de exemplos, ou enquanto a distinção entre arte e realidade parecesse perceptual, como a diferença entre a pintura de uma cama em um vaso e uma cama real.

Pareceu-me, então, que o problema filosófico da arte havia sido esclarecido do interior da história da arte, e que essa história havia chegado a um fim. A história da arte ocidental se divide em dois episódios principais, os quais chamo de episódio de Vasari e de episódio de Greenberg. Ambos são de natureza progressiva. Interpretando a arte como representacional, Vasari a vê ficando cada vez melhor com o passar do tempo na "conquista da aparência visual". Encerrou-se uma narrativa para a pintura quando o cinema se mostrou muito mais capaz de retratar a realidade do que a pintura. O modernismo começou perguntando "o que a pintura deveria fazer à luz daquele episódio?". E começou a investigar a sua própria identidade. Greenberg definiu uma nova narrativa em termos de uma ascensão às condições de identificação da arte. E descobriu isso nas condições materiais do meio. A narrativa de Greenberg é muito profunda, mas terminou com a *pop*, sobre a qual ele jamais foi capaz de escrever, a não ser menosprezando. Sua narrativa chegou a um fim quando a arte chegou ao fim, quando a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte. Começam então a aparecer *slogans* como "tudo é obra de arte", ou, como o de Beuys, "todo mundo é artista", que jamais teriam ocorrido a alguém que estivesse sob o influxo das grandes narrativas que identifiquei acima. A história da busca, pela arte, de uma identidade filosófica havia se acabado. E, agora que havia se acabado, os artistas estavam livres para fazer tudo o que desejassem fazer. Algo semelhante à Abadia de Thèléme, de Rabelais, cuja injunção era a contra-injunção "Fay ce que voudras" (faze o que quiseres). Pintar casas isoladas da Nova Inglaterra, fazer mulheres com tinta, caixas ou pintar quadrados. Uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso o que pretendi dizer com o "fim da arte", quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim.

Há alguns anos ministrei uma conferência em Munique, intitulada "Trinta anos após o fim da arte". Uma estudante levantou uma importante questão. Ela não via 1964 como um ano realmente interessante, e se dizia impressionada com o fato de eu considerá-lo tanto. Os levantes de 1968 eram o que a interessava, bem como a emergência da contracultura. Mas ela não acharia o ano de 1964 indefinível se fosse americana. Foi o ano de nosso "verão da liberdade", durante o qual negros, com o apoio de milhares de brancos, ônibus lotados deles, que convergiam para o sul para registrar eleitores negros, trabalharam para tornar os direitos civis uma realidade para toda uma etnia privada de seus direitos civis. O racismo nos Estados Unidos não terminou em 1964, mas uma espécie de *apartheid* que havia maculado a vida política em nosso país terminou naquele ano. Em 1964, uma comissão do congresso

sobre direitos da mulher aprovou decisões, dando apoio ao enorme movimento feminista detonado com a publicação de *Mística feminina*, de Betty Friedan, em 1963. Os dois movimentos liberacionistas estavam radicalizados por volta de 1968, com toda a certeza, mas 1964 foi o ano da liberação. E não se pode esquecer que os Beatles fizeram a sua primeira apresentação ao vivo nos Estados Unidos no *show* de Ed Sullivan, em 1964, e foram emblemas e facilitadores do espírito de liberação que varreu o país e, na hora certa, o mundo. A *pop* se enquadra inteiramente nisso. De fato se tratava de um movimento singularmente libertador fora dos Estados Unidos, disseminado pelos mesmos canais de transmissão, como aquele pelo qual pela primeira vez tomei conhecimento do movimento – as revistas de arte. Na Alemanha, o poderoso movimento capitalista realista de Sigmar Polke e Gerhard Richter teve a *pop* como inspiração direta. Na então União Soviética, Komar e Melamid inventaram a arte *Sots*, e apropriaram como pintura o *design* de um logotipo de maço de cigarros com o rosto da cadela Laika, que morreu no espaço sideral. A pintura era um retrato realista de uma representação estilizada de um cão, e a um só tempo satisfazia os imperativos estilísticos da pintura realista soviética e os subvertia por retratar um cão como herói soviético. Em termos de estratégias do mundo da arte, a *pop* americana, o realismo capitalista alemão e a arte *Sots* russa poderiam ser vistos como tantas outras estratégias de ataque a estilos oficiais – o realismo socialista na União Soviética, naturalmente, mas também a pintura abstrata na Alemanha, onde a abstração era em si mesma altamente politizada e sentida como o único modo de pintura aceitável (facilmente compreensível em termos do modo como a figuração foi politizada sob o nazismo), e mais tarde o expressionismo abstrato nos Estados Unidos, que também se tornou um estilo oficial. Até onde sei, a *pop art* foi objeto de um ataque repressivo somente na União Soviética – na celebrada mostra "buldôzer" de 1974, quando artistas e jornalistas foram perseguidos por uma polícia que usava buldôzeres. Vale notar que foi a cobertura em escala mundial do evento que parece ter provocado uma política de *détente* artística na União Soviética, permitindo, em princípio, que todos fizessem o que bem desejassem, exatamente como foi a intensa cobertura televisiva dos espancamentos dos que protestavam pelos direitos civis no Alabama que fez com eles fossem interrompidos. O Sul de certa forma não pôde tolerar a imagem de si mesmo que estava sendo internalizada pelo restante do mundo. Em todo o caso, dificilmente teria sido consistente com o espírito libertador da

pop art que seus artistas tivessem se permitido tornar-se vítimas de seu próprio estilo. Uma marca, ao que me parece, dos artistas depois do fim da arte é o fato de não aderirem a uma linha de criatividade única: o trabalho de Komar e Melamid tem um espírito de travessura, mas não um estilo visualmente identificável. Os Estados Unidos de um modo geral haviam sido conservadores nesse ponto, mas Warhol fez filmes, patrocinou uma forma de música, revolucionou o conceito da fotografia, praticou a pintura e a escultura, e é claro que escreveu livros e alcançou a fama como aforista. Mesmo o seu estilo de vestir, de jeans e jaqueta de couro, tornou-se o estilo de uma geração inteira. A esta altura gostaria de invocar a celebrada visão da história depois do fim da história proposta por Marx e Engels em *A ideologia alemã*, segundo a qual se poderia cultivar, caçar, pescar ou escrever crítica literária sem ser fazendeiro, caçador, pescador ou crítico literário. E se, alinhando-me com eles, posso introduzir uma verdadeira peça de artilharia filosófica, essa recusa de ser qualquer coisa particular é o que Jean Paul Sartre chama de *ser verdadeiramente humano*. É inconsistente com o que Sartre chama *mauvaise foi* (má-fé), ou o ver-se como objeto, e portanto tendo identidade como garçom, se garçom, ou como mulher, se mulher. Que não é necessariamente fácil viver de acordo o ideal da liberdade sartriana é algo testemunhado pela busca de identidade, que é parte da psicologia popular de nosso tempo, e também pelo esforço para ser absorvido no grupo a que se pertence, como na psicologia política do multiculturalismo, em certas formas de feminismo e da ideologia "gay", todas fazendo parte deste momento. Mas é exatamente a marca do momento pós-histórico que a busca pela identidade seja empreendida por aqueles que, na verdade, estão distantes do seu alvo – aqueles que, em uma espécie de maneira sartriana de colocar as coisas, não são o que são e são o que não são. Os judeus do *shtetl* eram o que eram e não tinham que *estabelecer* uma identidade.

O termo *pop* foi inventado por Lawrence Alloway, meu predecessor imediato como crítico de arte da *The Nation*, e embora eu sinta que ele capta apenas alguns aspectos superficiais do movimento, não foi uma má designação em termos de sua irreverência. O seu som é o ruído de um colapso abrupto, como o de um balão explodindo. "Descobrimos", Alloway escreve,

que tínhamos em mente uma cultura vernacular que persistisse além de quaisquer interesses ou habilidades em arte, arquitetura, *design* ou crítica de arte que qualquer um de nós poderia ter. A área de contato foi a cultura urbana produzida em massa: cinema, publicidade, ficção científica, música *pop*. [Isto, pode-se observar, é o menu padrão em cada número da ArtForum hoje.] Não sentíamos nenhuma antipatia pela cultura comercial, comum entre a maior parte dos intelectuais, mas a aceitamos como fato, a discutimos em detalhes e a consumimos entusiasticamente. Um resultado de nossas discussões era tirar a cultura *pop* do reino do "escapismo", do "puro entretenimento", do "relaxamento", e tratá-la com a seriedade da arte.[134]

Eu certamente acho que essas discussões prepararam o caminho para a aceitação do *pop*, mas gostaria de esboçar algumas distinções. Existe uma diferença entre o *pop na* arte elevada, o *pop como* arte elevada e *a pop art* como tal. Temos de pensar nisso quando tentamos buscar predecessores para o *pop*. Quando Motherwell usou o pacote de cigarros Gauloise em algumas de suas colagens, ou quando Hopper e Hockney usaram elementos do mundo da publicidade em pinturas elas próprias distantes da *pop*, aí tínhamos a *pop na* arte elevada. Tratar a arte popular como arte séria é, com efeito, o que Alloway está descrevendo: "eu usava o termo, e também "cultura pop", em referência aos produtos dos meios de comunicação de massa, não a trabalhos de arte que explorassem a cultura popular".[135] A *pop art* como tal consiste naquilo que denomino transfigurar emblemas da cultura popular em arte. Isso requer a recriação do logotipo como arte realista socialista, ou então requer que façamos da lata de sopa Campbell o tema de uma genuína pintura a óleo que use a arte comercial num estilo pictórico. A *pop art* era tão instigante precisamente porque era transfigurativa. Havia uma multidão de aficionados que trataram Marylin Monroe como se fosse uma das grandes divas do palco ou estrelas da ópera. Warhol a transfigurou em um ícone imprimindo seu lindo rosto num campo de pintura dourada. A *pop art* como tal foi uma realização propriamente americana, e creio ter sido a transfiguração de sua posição básica que a tornou tão subversiva no exterior. A transfiguração é um conceito religioso. Significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus. Eu

[134] Alloway, L. "The Development of British Pop", *in* Lucy R. Lippard, *Pop Art* (London: Thames & Hudson, 1985), 29-30.
[135] *Ibid.*, 27.

procurei transmitir essa idéia no título de meu primeiro livro sobre arte, *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum], nome de que me apropriei de um título ficcional de uma novela da autora católica Muriel Spark. Parece-me agora que parte da imensa popularidade da *pop* reside no fato de que ela transfigurou coisas ou tipos de coisas que significavam muito para as pessoas, alçando-as à condição de temas de arte elevada.

Erwin Panofsky, entre outros, argumentou que há uma certa unidade nas diversas manifestações da cultura, uma tonalidade comum afetando sua pintura e a filosofia, por exemplo. De uma perspectiva positivista, é fácil ser cético sobre essas noções, mas realmente penso que existe um grau de confirmação dessa intuição básica de Panofsky no estado das artes visuais e da filosofia em meados do século XX. Esse é um assunto raramente discutido, e quero aqui esboçar a contrapartida filosófica da *pop*. Também isso foi algo que vivenciei, e, dentro de certos limites, no qual acreditei.

A filosofia que prevaleceu nos anos pós-Segunda Guerra, pelo menos no mundo de língua inglesa, foi algo frouxamente designado de "filosofia analítica", que se dividia em dois ramos com concepções de linguagem um tanto diferentes, ambas descendendo, de um modo ou de outro, de diferentes estágios do pensamento de Ludwig Wittgenstein. Por mais que diferissem, os dois modos de filosofia analítica estavam comprometidos com a visão de que a filosofia, como havia sido tradicionalmente praticada – e sobretudo o campo da filosofia conhecido como metafísica – era intelectualmente suspeita, quando não absolutamente falsa, e que a tarefa negativa de ambas as vertentes da filosofia analítica era exibir, demonstrar, o vazio e o *nonsense* da metafísica. Uma das vertentes foi inspirada pela lógica formal e dedicava-se à reconstrução racional da linguagem – reconstruir a linguagem com base em fundamentos sólidos, definidos em termos de experiência (ou observação) sensorial direta, de modo que não haveria meio pelo qual a metafísica, que não estava baseada na experiência, pudesse infectar o sistema com a sua podridão cognitiva. A metafísica era *nonsense* porque estava radicalmente desligada da experiência ou da observação.

O outro ramo pensava a linguagem sem grande necessidade de reconstrução, contanto que fosse empregada de maneira correta: "a filosofia começa quando a linguagem sai de férias" – é um dos ditos de Wittgenstein em sua obra-prima póstuma, *Investigações filosóficas*. Sob ambos os aspectos, a filosofia

analítica estava atada à experiência humana comum em seu nível mais básico e ao discurso comum do tipo cujo domínio todos detêm. Com efeito, sua filosofia era o que todo mundo sempre sabe. J. L. Austin foi por algum tempo o líder da escola de filosofia da linguagem comum em Oxford, e aqui está algo que ele disse que diz respeito à minha especulação. É como se fosse um credo:

> Nosso estoque comum de palavras compreende todas as distinções que os homens descobriram que valia a pena esboçar e as conexões que descobriram que valia a pena fazer, durante a vida de muitas gerações: estas são provavelmente mais numerosas, mais consistentes, já que passaram pelo longo teste da sobrevivência do mais apto – e, mais sutil, pelo menos em todas as questões comuns e razoavelmente práticas – do que você ou eu estamos propensos a imaginar em nossas poltronas ao cair da tarde.[136]

Eu acho que também a *pop art* transfigura em arte o que todos conhecem: os objetos e os ícones da experiência cultural comum, o equipamento comum da mente do grupo no momento presente da história. O expressionismo abstrato, em contraste, estava preocupado com processos ocultos e relacionado com premissas surrealistas. Os seus praticantes procuravam ser xamãs, em contato com forças primordiais. Era completamente metafísico, ao passo que o *pop* celebrava as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns – flocos de milho, sopas enlatadas, sabão em pedra, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos. E pelo processo de transfiguração, a *pop* conferiu-lhes um ar quase transcendental. Algo na década de 1960 explica, tem que explicar, por que as coisas comuns do mundo comum subitamente tornaram-se o alicerce da arte e da filosofia. Os expressionistas abstratos desprezaram o mundo que o artista *pop* deificava. A filosofia analítica sentia que a filosofia tradicional havia chegado ao fim, tendo de forma radical concebido erradamente as possibilidades da cognição. O que a filosofia haveria de fazer doravante, depois do fim, é difícil dizer, mas presumivelmente algo útil e a serviço direto da humanidade. A *pop art* significou o fim da arte, como tenho argumentado, e o

[136] Austin, J. L. "A Plea for Excuses", *in Philosophical Papers*, ed. J. O. Urmson & G. J. Warnock (Oxford: Clarendon Press, 1961), 130.

que os artistas fariam depois do fim da arte é também difícil de dizer, mas havia pelo menos a possibilidade de que a arte também poderia ser colocada a serviço direto da humanidade. Ambas as faces da cultura eram liberalistas – Wittgenstein falou sobre como mostrar à mosca a saída da garrafa. Cabia, então, à mosca saber aonde ir e o que fazer, contanto que isso a mantivesse fora das garrafas no futuro.

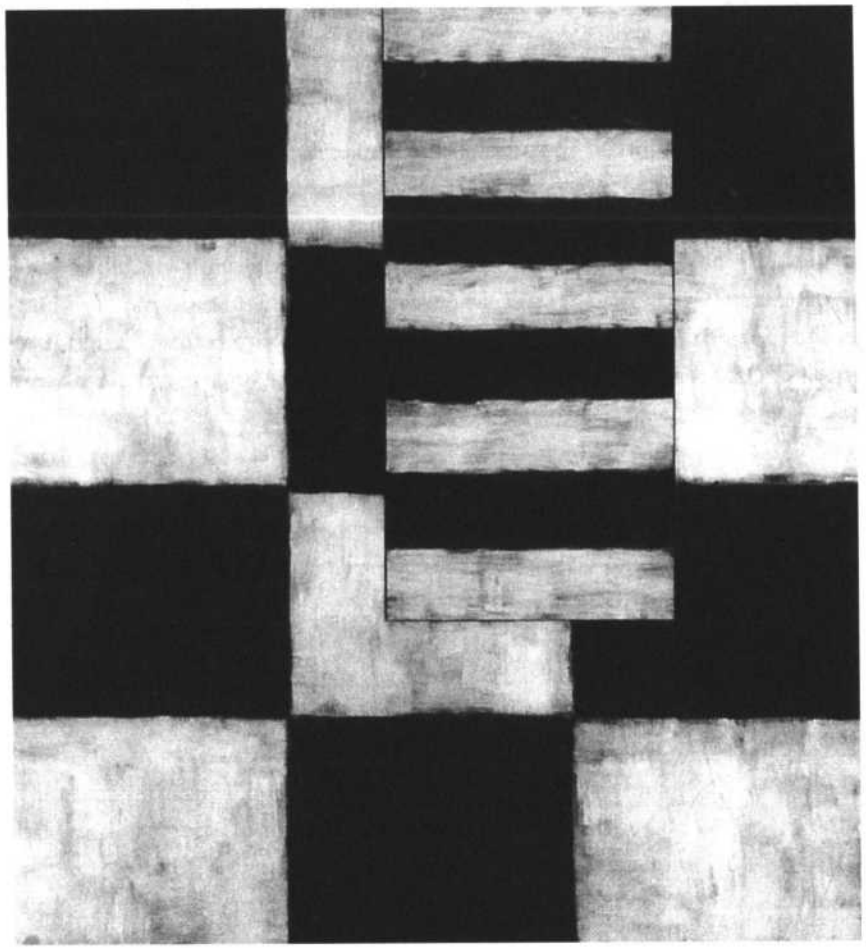
A tentação, é claro, é a de ver tanto a arte como a filosofia em meados do século como reativas – como reações contrárias. Por exemplo, existe um nível de zombaria das pretensões do expressionismo abstrato em Lichtenstein. Mas creio que os dois movimentos estavam de fato em um nível completamente novo, e isso em grande parte porque concebiam a filosofia e a arte diante deles como todos. A filosofia analítica posiciona-se contrariamente ao todo da filosofia, de Platão a Heidegger. A própria *pop* se voltou contra a arte como um todo em favor da vida real. Mas creio que, além disso, ambos responderam a algo muito profundo na psicologia humana do momento e que isso foi o que os fez tão libertadores fora da cena americana. E eles responderam a um sentimento universal de que as pessoas queriam desfrutar suas vidas agora, tal como elas eram, e não em algum plano diferente, em algum mundo diferente ou, ainda, em algum estágio posterior da história para o qual o presente era uma preparação. Elas não queriam adiar ou se sacrificar, razão por que o movimento negro e o movimento das mulheres nos Estados Unidos eram tão urgentes, e por que, na União Soviética, era preciso parar de celebrar os heróis de uma utopia distante. Ninguém queria esperar ir ao Céu para obter a sua recompensa, ou para se alegrar pelos membros da sociedade sem classes vivendo em uma utopia socialista futura. Apesar de serem deixados sós para viver no mundo trazido à consciência pela *pop*, era uma vida tão boa quanto a que qualquer um poderia desejar. Quaisquer que fossem os programas sociais, eles teriam de ser consistentes com isso. "Não precisamos de outro herói", escreve Barbara Kruger em um de seus pôsteres, resumindo o que Komar e Melamid buscavam na *Sots*. Foi a percepção, por meio da televisão, de que outros estavam desfrutando dos benefícios da vida comum *agora* que derrubou o muro de Berlim em 1989.

O porta-voz Newt Gingrich, em *To Renew America*, tem um sentido da história não muito distinto do meu. Para ele, 1965 foi o ano crucial, mas o ano preciso pouco importa. O que aconteceu em 1965, de acordo com ele, foi "um esforço calculado pelas elites culturais para desacreditar essa civilização e substituí-la por uma cultura da irresponsabilidade".[137] Não posso crer que tenha sido um esforço calculado, nem que artistas e filósofos devessem ter provocado uma revolução que, pelo contrário, explicasse a arte e a filosofia. Houve uma enorme mudança na trama da sociedade, uma demanda por liberação que ainda não chegou ao fim. As pessoas decidiram que desejavam ser deixadas em paz para "buscar a felicidade", item este presente na breve lista de direitos humanos fundamentais de acordo com os documentos que os garantem em nosso país. Não é provável que uma massa dedicada a isso possa se reconciliar com uma forma anterior de vida, por nostálgicos que alguns possam ser em relação à lei e à ordem que a definem, e pode-se mesmo argumentar que desejar ser deixado só por um governo tido como opressor faz parte da agenda de Gingrich.

Procurei aqui situar a *pop art* em um contexto muito mais amplo do que os contextos comuns de história da arte, de influência causal e de inovação iconográfica. Em minha concepção, a *pop* não era só um movimento que vinha após um movimento e era substituído por outro. Era um momento cataclísmico que assinalava profundas mudanças sociais e políticas e que produzia profundas transformações filosóficas no conceito de arte. Foi o que realmente proclamou o século XX, que durante muito tempo – 64 anos – havia enlanguescido no rastro do século XIX, como se pode ver na *vergangene Zukunft* com a qual iniciei. Uma a uma, as terríveis idéias do século XIX estavam se exaurindo, embora permaneçam muitas das instituições de repressão desse referido século. "O que será do século XX quando ele tiver início?". Eu gostaria de ver uma imagem de Barbara Kruger que dissesse "não precisamos de outra narrativa".

Uma possível vantagem de ver a arte no contexto mais amplo que nos for possível é que, pelo menos no caso presente, isso nos auxilia em um problema um tanto restrito de diferenciar entre os produtos acabados de Duchamp e as obras da *pop*, como a *Brillo Box* de Warhol. O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte. Não há, de fato, na história, nada como ter feito algo anteriormente. Existe uma semelhança externa entre Duchamp e o *pop*, que é um aspecto que a produção do *pop* alcança. As semelhanças são muito menos surpreendentes do que aquelas entre a *Brillo Box* e as caixas de papelão Brillo. O que faz a diferença entre Duchamp e Warhol é, analogamente, muito menos difícil de afirmar do que o que faz a diferença entre arte e realidade. Situar a *pop* em seu momento cultural profundo nos permite constatar quão diferentes eram suas causas daquelas que guiaram Duchamp meio século antes.

[137] Gingrich, N. *To Renew America* (New York: HarperCollins, 1995), 29.



HOMO DUPLEX (1993) POR SEAN SCULLY. 100"x90". ÓLEO SOBRE TELA.
CORTESIA: MARY BOONE GALLERY, NOVA YORK. FOTOGRAFIA © DOROTHY ZEIDMAN

CAPÍTULO OITO

Pintura, política e arte pós-histórica

É POSSÍVEL COLOCAR AO LADO DA lamentação de Clement Greenberg, de que nada aconteceu na arte nos últimos 30 anos, que nunca em sua história a arte andou tão lentamente – uma interpretação profundamente alternativa. A arte não estaria se movendo lentamente, mas o próprio conceito de história em que ela se movia, lenta ou rapidamente, tinha ele próprio desaparecido do mundo da arte, e nós, agora, estaríamos vivendo no que tenho chamado de tempos "pós-históricos". Greenberg endossou tacitamente uma visão da história desenvolvida e progressiva que, na verdade, havia sido a forma pela qual a arte fora concebida desde, no mínimo, Vasari – como narrativa do progresso em que ganhos e avanços revolucionários ocorriam na promoção das metas da arte. As metas mudaram sob o modernismo, mas a grande narrativa que Greenberg propôs permaneceu desenvolvida e progressiva, e em 1964 ele viu a abstração de campo de cores como o passo seguinte em direção à purificação da pintura. Mas – *pop*! – o trem da história da arte saiu dos trilhos e está à espera de reparos há 30 anos. Quando, naquela quente e úmida tarde de agosto de 1992, alguém perguntou a Greenberg se ele via de algum modo alguma esperança, ele respondeu que, bem, durante muito tempo ele havia pensado que Jules Olitski era o melhor pintor norte-americano. A implicação era que a pintura finalmente salvaria a arte, que traria o trem de volta a seus trilhos e seguiria para a próxima estação – saberíamos ter chegado precisamente no momento da chegada – no grande e progressivo avanço do modernismo.

A concepção alternativa seria que, mais do que um trânsito interrompido, a arte, interpretada historicamente, havia alcançado o fim da linha por ter se transportado para um plano diferente de consciência. Esse seria o plano da filosofia, que, em razão de sua natureza cognitiva, admitia uma narrativa desenvolvida e progressiva que idealmente convergia para uma definição

filosoficamente adequada de arte. No nível da prática artística, contudo, não havia mais o imperativo histórico de estender os trilhos até o desconhecido estético. Na fase pós-histórica existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nenhuma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, do que as demais. E parte do que isso significava foi que a pintura, tendo deixado de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, passava a ser apenas um meio na disjunção aberta dos meios e das práticas que definiam o mundo da arte, o que incluía a instalação, a *performance*, o vídeo, o computador, e várias modalidades de *mixed media* (técnicas mistas), para não mencionar a arte da terra, a arte do corpo, que chamo de "arte do objeto", e uma grande quantidade de arte outrora sarcasticamente estigmatizada como artesanato. Que a pintura deixara de ser a "chave", não significava que outra coisa deveria assumir esse papel, pois, na verdade, no início da década de 1990, as artes visuais, no sentido vastamente ampliado que o termo passou a adquirir, deixavam de ter o tipo de estrutura que tornou a história do desenvolvimento interessantemente concebível ou ainda criticamente importante. Assim que nos transferimos para algum setor das artes visuais exceto o da pintura e, possivelmente, o da escultura, encontramos práticas que podem, sem dúvida, ser aperfeiçoadas, mas para as quais faltam as potencialidades para um desenvolvimento progressivo do tipo que a pintura havia tão prontamente patrocinado no curso dos séculos, em sua primeira fase como o projeto de alcançar cada vez mais a representação adequada do mundo e, em sua fase modernista, conquistas cada vez mais adequadas de seu estado puro. A fase final – filosófica – deveria encontrar uma definição cada vez mais adequada de si mesma, mas isso, como estou invocando, é uma tarefa mais filosófica do que artística. Foi como se um grande rio tivesse agora se dividido em uma rede de tributários. E foi a falta de uma corrente única que Greenberg leu como ausência de qualquer coisa acontecendo absolutamente. Ou então presumiu que todos os afluentes fossem variações sobre o mesmo tema – o que ele chamou de "novelty art".

É possível que a narrativa de Greenberg do impulso interno em direção à essência da arte seja de fato mais amplamente exemplificada do que se poderia supor. Em seu maravilhoso ensaio, "Style and Medium in Motion Pictures" [Estilo e meio em imagens em movimento], Panofsky escreve sobre o *The Navigator* [O navegador] de Keaton, de 1924, e sobre *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, de 1925:

> A evolução a partir dos começos agitados até o seu grande clímax proporciona o espetáculo fascinante de um novo meio artístico que gradualmente se torna consciente de sua legitimidade, isto é, suas possibilidades e limitações exclusivas – um espetáculo não diferente do desenvolvimento do mosaico, que se iniciou com a transposição de quadros do gênero ilusionista para um material mais durável e culminou com o supernaturalismo hierático de Ravena, ou com o desenvolvimento da gravação em metal; que começou como um substituto barato e cômodo para a ilustração de livros e culminou no estilo puramente "gráfico" de Dürer.[138]

Ainda, é interessante ver como o "é" do desenvolvimento histórico se transforma no "deve" da crítica mediana . A idéia modernista segundo a qual a arte consiste na fidelidade às características essenciais de um meio proporcionava uma posição crítica muito poderosa nas artes que não a pintura. Assim, quando o vídeo começou a emergir como forma de arte, inevitavelmente desenvolveu uma agenda purista crítica em que as obras eram criticadas com veemência por não serem suficientemente "vídeo". Os artistas buscavam expurgar de seus filmes ou fitas qualquer coisa que não fosse essencial ao meio, novo como ele era, até que um dia esse purismo deixou de parecer importante. Igualmente, no artesanato, especialmente na chamada primeira geração dos criadores de mobília de estúdio após a Segunda Guerra Mundial, o esforço foi no sentido de deixar os materiais falarem por si – enfatizar a *madeiridade* da madeira, por exemplo, ou tematizar o repertório de carpintaria que identifica o trabalhador da madeira como artesão. Quando isso deixou de ser importante, quando os artesãos deixaram de zelar pela pureza – ou mesmo começaram a atacar a pureza como em uma obra celebrada de Garry Knox Bennett, na qual, após construir uma série premiada em madeiras impecavelmente trabalhadas e acabadas, ele martelou um prego de 16 *pennies*, curvou-o e deixou as marcas do martelo – e passaram a se utilizar de qualquer meio que lhes patrocinasse suas finalidades expressivas, usando até mesmo as técnicas ilusionistas da pintura, como no inteligente e encantador mobiliário de John Cedarquist, de modo que o domínio do paradigma greenbergiano estava claramente enfraquecido. O pós-modernismo, um autêntico estilo que emergia no âmbito do período pós-histórico, foi geral e desafiadoramente caracte-

[138] Panofsky, E. "Style and Medium in the Motion Pictures", *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin (Cambridge: MIT Press, 1995), 108.

rizado por uma indiferença quanto ao tipo de pureza que Greenberg via como a meta de um desenvolvimento histórico. Quando não houvesse essa meta, as narrativas do modernismo estariam terminadas, mesmo para a pintura.

Mas o poder da visão de Greenberg não está melhor atestado do que nas críticas radicais à própria pintura que começaram a ser feitas na década de 1980. Ironicamente, essas críticas mais ou menos se baseavam na abordagem greenbergiana, embora promovidas por críticos para os quais Greenberg era um anátema. Eles tomavam por certo que a produção de pintura pura era a meta da história, que havia sido atingida e, portanto, nada mais havia a ser feito pela pintura. A pintura teria morrido pela sua própria auto-realização histórica. O que se tem aqui é uma afirmação característica de um crítico refinado, Douglas Crimp, em ensaio sobre o pintor francês Daniel Buren:

> "A partir de hoje a pintura está morta". Faz agora [1981] quase um século e meio que Paul Delaroche teria proferido esse enunciado diante da esmagadora evidência da invenção de Daguerre. Mas embora a ordem de execução tenha sido periodicamente reeditada durante toda a era do modernismo, ninguém parece ter se mostrado inteiramente disposto a executá-la; a vida no corredor da morte prolongou-se até a longevidade. Mas, durante a década de 1960, o estado terminal da pintura já parecia impossível de ignorar. Os sintomas estavam por toda a parte: no trabalho dos próprios pintores, todos parecendo reiterar a afirmação de Ad Reinhardt, de que ele estava "apenas fazendo as últimas pinturas que alguém poderia fazer" ou permitindo que seus quadros fossem contaminados com imagens fotográficas; na escultura minimalista, que fornece uma ruptura definitiva do vínculo inevitável da pintura com um idealismo de séculos; em todos os outros meios a que os artistas se voltavam, um após o outro, ao abandonar a pintura ... [Daniel Buren] bem sabe que quando suas faixas forem vistas como pintura, esta será compreendida como a "pura idiotice" que ela é. No momento em que a obra de Buren se tornar visível, o código da pintura terá sido abolido e as repetições de Buren podem parar: o fim da pintura enfim terá sido reconhecido.[139]

É claro que há toda a diferença do mundo entre Paul Delaroche e Douglas Crimp quando vêem na fotografia o fim da pintura. Em 1839, Delaroche fazia referência às ambições miméticas da pintura e percebeu que não haveria muita razão para se aprender a pintar se todas as habilidades representacionais que um pintor tivesse de dominar poderiam ser montadas em um mecanismo

[139] Crimp, D. *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 90-1, 105.

que produziria uma imitação digna de crédito, como um mestre da pintura faria. É claro que há também uma arte da fotografia, mas Delaroche tinha em mente a simples realização de uma imagem sobre uma superfície – a pintura ainda era definida claramente em termos de mimese – que então era parte integral do aparelho fotográfico, e não necessitava mais da mão e do olho do pintor. É quase certo que Crimp, um político radical, tinha em mente as associações de classe da pintura, as implicações institucionais do museu de belas-artes e a influente distinção de Walter Benjamin entre obras de arte dotadas de aura e obras de arte produzidas por meio de "reprodução mecânica". O seu argumento é político no sentido de que, até onde sei, o de Delaroche não poderia ser. E é político de uma maneira que quase todas as proclamações do fim da pintura – especificamente o fim da pintura de cavalete – se deram nesse século. Os dadaístas de Berlim e os membros das comissões de Moscou acusadas de determinar o papel da arte em uma sociedade comunista, os muralistas mexicanos (Siqueros chamou a pintura de cavalete de "o fascismo da arte")[140] foram todos orientados politicamente em suas denúncias da pintura. A caracterização desdenhosa, por Duchamp, de "artistas olfativos" – artistas apaixonados pelo cheiro da tinta – seria uma exceção, simplesmente porque é difícil atribuir qualquer agenda política a Duchamp. Mas Dali, possivelmente em um gesto exacerbado de surrealismo, declarou-se pronto para dizimar a pintura; "a arte em seu sentido tradicional está deslocada em nossa era, não há razão para que ela exista; tornou-se algo grotesco. A nova *intelligentsia* sente prazer em destruí-la por completo".[141] Cada uma dessas posturas antipictóricas vê a pintura como pertencendo a uma forma de vida já desacreditada, a ser substituída por fotomontagem, fotografia, "arte na vida", pintura mural, arte conceitual, ou o que quer fosse exceto a pintura que Dali pensava estar fazendo, e afins. O próprio Crimp era editor geral da influente revista *October*, que, de maneira não incomum às publicações intelectuais americanas (e aqui o paradigma é a *The Partisan Review*), combinava

[140] "Ouvindo-o falar, o *caballete* (cavalete) é o fascismo da arte, esse monstruoso quadradinho de telas manchadas, pululando sob a pele de verniz apodrecido, adequada presa para aqueles usuários sagazes, os negociantes de pinturas especuladores da rue de la Boetie e da Avenida 57" (Lincoln Kirstein, *By With To & From: A Lincoln Kirstein Reader*, ed. Nicholas Jenkins [New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991], 237).

[141] "De acordo com Joan Miró, ele se declarou pronto a dizimar a pintura" (Felix Fanes, "The First Image: Dali and his Critics: 1919-1929", *in Salvador Dali: The Early Years* [London: South Bank Centre, 1994], 94).

uma crítica radical da cultura contemporânea com uma atitude freqüentemente elitista em relação à arte. A diferença no caso da *October* é que a arte por ela apoiada pressupõe estruturas institucionais que se opõem àquelas que definem o consumo da arte na sociedade "do capitalismo tardio". Uma sociedade em que essas estruturas institucionais alternativas são, na verdade, as que definem a arte, poderia, em seu todo, ser moralmente preferível àquela cujas instituições foram feitas sob medida para a pintura: galerias, coleções, museus e publicações de arte servindo como foros publicitários para as mostras ali criticadas. Mesmo Greenberg, como vimos, expressou reservas em relação à pintura em um ensaio de 1948, amplamente discutido sobre a crise da pintura de cavalete, que ele sentia estar em processo de autodissolução, o que "parece ser uma resposta a algo profundamente entranhado na sensibilidade contemporânea";

> A própria uniformidade, essa dissolução da pintura em pura textura, pura sensação, no acúmulo de unidades semelhantes de sensação ... corresponde, talvez, à sensação de que todas as distinções hierárquicas foram exauridas, de que nenhuma área ou ordem da experiência é intrínseca ou relativamente superior a qualquer outra. Pode-se falar em um naturalismo monista que aceita o mundo como verdadeiro, para o qual não há mais coisas primeiras ou últimas.[142]

Quem endossou essa concepção da pintura e seus pressupostos sociais pode encontrar alguma confirmação disso no incrível surto de pintura no início da década de 1980, justamente quando, ironicamente, Douglas Crimp declarava o fim da pintura. No início da era Reagan, com seu irrestrito endosso aos valores capitalistas, apareceu uma vasta quantidade de grandes pinturas de cavalete que pareciam quase aferidas às grandes quantidades de capital disponível que caíram em muitas mãos. A propriedade de obras de arte parecia um imperativo daquela forma de vida, ainda mais que um forte mercado secundário praticamente garantia que, ao incrementar o seu estilo de vida com arte, também se estaria fazendo um investimento sagaz: o mundo da arte era a filosofia Reagan encenada na alta cultura. A arte repentinamente estava lá para aqueles que queriam "estar envolvidos desde o início e obter vantagens por isso", ou porque tinham (para mudar a metáfora) "perdido o barco" com o expressionismo abstrato, cujos preços estavam ao seu alcance,

[142] Greenberg, C. "The Crisis of the Easel Picture", *The Collected Essays and Criticism*, 4:224.

ou porque não estavam por perto quando era possível comprar a preços absurdamente baixos o que hoje valeria literalmente uma fortuna. Não importava realmente se alguém havia tomado para si criticar os valores do capitalismo em suas pinturas: o mero fato de se tratar de *pinturas* implicava o endosso pelas instituições da sociedade criticadas, ou mesmo condenadas, em seus conteúdos. Só querer se expressar como artista na pintura teria sido percebido como inerentemente comprometedor.

Minha própria reação ao neo-expressionismo foi extremamente cética. Eu não acreditei que era a repetição de um momento anterior na arte americana, ou que a história pudesse estar de volta a seus trilhos no sentido de uma identidade entre a história da arte e a história da pintura. Minha experiência com essas mostras embriagantes de Julian Schnabel e David Salle no Soho em 1981 foi a de que, como já escrevi em outra parte, elas não eram "o que se supunha que aconteceria em seguida". E isso suscitou a pergunta do que estava para acontecer em seguida. A resposta a essa pergunta, como vim a considerá-la, era de que supostamente nada aconteceria em seguida, já que a narrativa em que os próximos estágios eram autorizados tinha como fim o que venho chamando de "fim da arte". A narrativa terminou quando a natureza filosófica da arte atingiu certo grau de consciência. A arte após o fim da arte poderia, é claro, compreender a pintura, mas a pintura em questão não estava levando adiante a narrativa. O que se tinha, antes, era o término da narrativa. Internamente à história da arte, não havia melhor razão para haver pintura do que para haver arte em qualquer outra forma. A arte havia chegado a um fechamento narrativo, e o que então estava sendo produzido pertencia à era pós-histórica.

Existe uma pronunciada diferença entre uma declaração de 1981, de que a pintura estava morta, e declarações anteriores de mesmo sentido nas décadas de 1920 e 1930. Em 1981 havia – se alguém procurasse ver de certo modo – a evidência de que a pintura não tinha mais para onde ir, que as pinturas todas negras de Reinhardt, e todas brancas de Robert Ryman, ou as faixas taciturnas de Daniel Buren, marcavam estágios terminais de exaustão interna. Se fosse possível se contentar se se quisesse ser um pintor com repetir essas soluções, ou então fazer variações marginais, mantinha-se a séria questão do por quê fazê-lo. Havia um número expressivo de variáveis – tamanho, tonalidade, textura da superfície, corte e mesmo forma – para se experimentar, mas isso tinha de ser feito sem a esperança ou expectativa de um avanço

histórico. No âmbito da estética materialista da narrativa modernista, a pintura monocromática tem seus prazeres e vitórias, mas o aperfeiçoamento do monocromatismo corresponderia a um tipo de operação de limpeza na ciência, quando, por exemplo, alguém brinca com novos dados para obter corretamente a órbita da Lua. Assim concebida, a ciência pode ser algo que não termina jamais, mas suas vitórias teriam sido alcançadas. E, pelo menos na pintura, pode parecer que, mais uma vez recorrendo aos termos de Hegel, "a arte, considerada em sua mais elevada vocação, é e permanece para nós uma coisa do passado". Além do mais, a base para uma solução filosófica do problema da arte tinha sido estabelecida, e deixara de ser algo que os artistas devessem buscar. Isso, por fim, havia passado para as mãos dos próprios filósofos. Assim, era um quadro bastante desolador para os artistas, que só contariam com a estética modernista para seguir em frente. Só mesmo se alguém acreditasse que o próprio modernismo era passado poder-se-ia começar a procurar por algo mais a fazer. Suponho que a pintura neo-expressionista foi uma resposta. Uma vez terminada a narrativa, por que não, esquecendo a justificativa econômica, simplesmente não usar a pintura como meio para a autoexpressão? Se não há nenhuma narrativa para continuar, por que não a expressão? Sob os imperativos da narrativa modernista, a *expressão* – pela qual Greenberg nutria singular aversão – era, com efeito, proibida. E agora passava a ser permitida. Era como se uma revolução profunda na estrutura do que os filósofos chamam *modalidades deônticas* tivesse ocorrido. Quero explicar como isso aconteceu, mas antes desejo apresentar uma analogia.

Os filósofos profissionais da minha geração vivenciaram essa revolução, sobretudo aqueles entre nós que foram educados nas principais universidades americanas. Os departamentos de filosofia haviam sido receptivos para diversos filósofos refugiados nos anos de guerra, cuja filosofia – sem falar na etnia em muitos casos – era radicalmente inaceitável para o fascismo. Eles eram positivistas lógicos ou empiristas lógicos, e a sua concepção era de que em certo sentido a filosofia, tal como fora conhecida no curso dos séculos, havia chegado ao fim. Já havia chegado a hora de que fosse substituída por algo intelectualmente responsável, a saber, a ciência. Os positivistas tinham uma idéia muito clara do que significava a ciência. Na opinião deles, e em forte contraste com a filosofia, algo era científico se fosse verificável por meio da experiência do sentido (isto é, a observação) ou, para citar uma variante influente, se era falsificável daquela maneira. Por razões demasiado obscuras para serem investigadas aqui, era consensual que o sentido de uma proposição consistia nas suas condições de verificabilidade, e, portanto, se ocorrer de uma proposição não ter conseqüências verificáveis, ela é sem sentido, ou, falando francamente, é *nonsense*. E, como tive ocasião de dizer em meu primeiro capítulo, isso significava que a metafísica era *nonsense*. O pensamento era que o critério de verificabilidade da significância queria dizer – e isso soa maravilhosamente em alemão – *die Überwindung der Metaphysik* [a superação da metafísica]. E era isso que nos ensinavam.

Aos filósofos restaram opções muito limitadas. Eles poderiam deixar a filosofia e ingressar na ciência – portanto, fazer algo significativo em todos os sentidos do termo - ou poderiam fazer o trabalho filosófico possível que restava para ser feito, a saber, o esclarecimento lógico da linguagem da ciência. Amigos de minha juventude intelectual que estudaram, por exemplo, com o Prof. Paul Marhenke, em Berkeley, foram incitados a deixar a filosofia e fazer algo honesto. O próprio Wittgenstein estimulava isso aos que se aproximavam dele, e ele de fato tentou conseguir uma posição como operário na União Soviética. O restante de nós preocupava-se com predicados de aptidão, preenchimento de definições, condicionais contrafactuais, redução, axiomatização e semelhanças legais. Como a pintora de faixas, que poderia ter se perguntado se havia entrado para a arte para pintar faixas, jovens filósofos bem poderiam ter se perguntado se o exame meticuloso de detalhes lógicos mínimos era o que eles desejavam em sua vida filosófica. Mas havia o imenso prestígio de seus professores, da lógica matemática e todos os grandes desafios que o critério de verificabilidade aparentemente apresentava.

O próprio critério, contudo, enfrentou certos desafios, não dos confusos metafísicos que ele privava de direitos, mas dos próprios pensadores cuja agenda esse critério definia. Eles buscaram uma formulação rigorosa, e no momento em que o fizeram o critério começou a fazer água. Diversas formulações extremamente precisas da arma lógica aparentemente letal demonstraram que, no momento em que alguém tornou o princípio exato o suficiente para excluir como *nonsense* a filosofia que os positivistas buscavam demolir, o princípio imediatamente excluiu grande parte da ciência que eles estavam ansiosos por sugerir como o próprio paradigma da significância. E quando o princípio foi distendido para admitir esse paradigma, o *nonsense* continuou a jorrar. Tornou-se um desafio adaptar o critério para resistir a essas pressões encadeadas, mas ao final ninguém conseguiu descobrir como. Por algum tempo ele se

manteve como uma espécie de espantalho lógico, afugentando os tímidos corvos da especulação, mas pouco a pouco murchou na sua cruz. Os positivistas continuaram a insistir nele como se fosse um critério verdadeiro e fatal, mas finalmente, exceto como estratagema de intimidação, ele deixou de ser interessante. Ainda assim, a filosofia persistia como se ele fosse verdadeiro.

Tenho a mais vívida lembrança de um artigo sobre o livre-arbítrio publicado no jornal britânico *Mind*, no qual o autor começou dizendo, com efeito, que, uma vez que ninguém sabia como solucionar o critério de verificabilidade, ele não poderia mais proibir a metafísica. Então onde – ele queria saber – estavam os metafísicos? E de um só golpe esclarecia-se para mim que o critério havia morrido, embora as pessoas estivessem agindo como se ele ainda estivesse vivo e fosse perigoso. Não foi exatamente um momento de júbilo, mas começou a aparecer metafísica nos periódicos profissionais. Peter Strawson publicou o seu trabalho, extremamente importante, *Individuals* [Individuais] – um estudo sobre o que ele chamava "metafísica descritiva". E, um a um, todos os velhos problemas retornaram. Os filósofos ainda escreviam sobre esses problemas como se estivessem fazendo lógica simbólica: eram artigos que pululavam com fórmulas demonstradas. Mas esses eram mais ou menos emblemas de legitimação filosófica em face de ensaios que, em sua maioria, poderiam ter sido escritos em linguagem comum. Isso aconteceu na arte no início da década de 1960: tornou-se obrigatório, por mais subversivos ao expressionismo abstrato que pretendessem ser algumas obras, que a pintura gotejasse e respingasse de tinta. Os sapatos para ginástica e as calças femininas na loja de Claes Oldenberg eram espessos de tinta respingada, revelando máxima inconsistência com o espírito de suas obras. As primeiras histórias em quadrinhos de Warhol proclamaram a seriedade de suas intenções artísticas mediante manchas e carreiras de tinta. Foram necessários mais ou menos três anos para que a arte superasse essa necessidade de um tipo de pigmentação protetora. A prosa filosófica ainda não se recuperou até o presente, mas isso para mim é uma função de pressões institucionais reais: o candidato ao cargo teria de estabelecer a sua humanidade lógica para ser tomado como filósofo sério, e não poderia, por medo de ser considerado frágil, desistir dos formalismos puramente ornamentais após ter sido aceito.

A verificabilidade na filosofia era muito semelhante ao modernismo na teoria artística: proibindo certas coisas, limitando a prática artística aceitável a canais aceitáveis, definindo o modo como a prática crítica deveria ser

estruturada. A crítica com base em princípios greenbergianos, como sugeri antes, sobreviveu mesmo quando a prática artística começou a se afastar dele – isso na segunda metade da década de 1960. Já em 1978 Douglas Crimp publicou o seu primeiro ensaio sobre fotografia, "Positivo/Negativo", no qual ele admite, no prefácio do livro de 1993, *On the Ruins of the Museum* [Nas ruínas do museu]: "eu ainda queria discriminar entre uma prática de fotografia 'legitimamente' modernista e um pressuposto 'ilegítimo' de que a fotografia é, como um todo, um meio estético modernista".[143] Ele argumentou, com fundamentos precisamente modernistas, que certas fotos de Degas tratavam da "própria fotografia", na mesma medida em que a pintura modernista tratava da pintura. "A própria noção – a *própria fotografia* – posteriormente me pareceria absurda", ele acrescenta em um parênteses. Suas reflexões sobre a pintura, sobre o museu e a fotografia estão interligadas. Pensar a fotografia em termos modernistas é pensar na produção de uma fotografia autoconsciente como destinada à inclusão em um armário de museu de arte fotográfica. A fotografia seria como uma pintura, ambas emancipadas pelas mesmas teorias críticas. Mas Benjamin liberou-o para pensar a fotografia em termos de reprodução mecânica e, portanto, como capaz de existir em número tão grande quanto fosse necessário, o que está em desacordo com a edição artificialmente restrita atrelada ao conceito de museu. O seu próprio livro é ilustrado com as fotos de Louise Lawlor, reproduzidas mecanicamente, e não há a distinção discriminatória entre "originais" e "cópias" que torne a fotografia do livro menos valiosa artisticamente do que a fotografia no museu. Uma vez que a fotografia, enquanto mecânica, substituiu a pintura, o museu perdeu o seu diferencial. Crimp, em suas reflexões, poderia chegar à conclusão de que não se tratava da pintura *versus* fotografia – como argumenta em seu ensaio "The End of Painting" [O fim da pintura] – mas do modernismo, fosse qual fosse o tema, *versus* outra forma de criticismo, chamem-na de pós-modernista se quiserem, a crítica de Crimp sendo um exemplo. A emergência da fotografia é vista como um ataque ao museu interpretado como bastião de certo tipo de política.

Mas a prática crítica modernista estava em descompasso com o que acontecia no próprio mundo da arte no final da década de 1960 e no decorrer da de 1970. Ele continuou sendo a base para a maioria da prática crítica, especialmente por parte da curadoria, e também do professorado da história da

[143] Crimp, C. *On the Museum's Ruins*, 2.

arte, no grau em que caracterizava a crítica. Ela tornou-se a linguagem do painel do museu, do ensaio do catálogo, do artigo no periódico artístico. Era um paradigma intimidante, e a contrapartida do discurso para a "ampliação do gosto", que reduzia a arte de todas as culturas e de todos os tempos ao seu esqueleto formalista, e isso, como expressei, transformava todos os museus em Museu de Arte Moderna, independentemente de seu conteúdo. Era o tema principal das conversas nas galerias dos docentes e no curso de apreciação da arte – e foi substituído, não total, mas maciçamente, pelo discurso pós-modernista importado de Paris no final da década de 1970, nos textos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard e Jacques Lacan, e das feministas francesas Helene Cixous e Luce Irigaray. Esse é o discurso que Crimp internaliza e que se tornou o jargão da arte em todos os lugares. Assim como o discurso modernista, ele aplicava-se a todas as coisas, de modo que havia espaço para a discussão desconstrucionista e "arqueológica" – no sentido de Foucault – da arte de todos os períodos. Diferentemente do discurso modernista, não era um discurso gerado de uma revolução na arte. Mas ele pareceu se adequar à arte depois do fim da arte em um grau singular. E inevitavelmente ele foi adotado pelos próprios artistas, que não estavam filosoficamente bem equipados para controlar os novos modos de pensar, mas para quem soava como se assumissem a responsabilidade pelo que haviam descoberto em suas deserções do modernismo. E isso satisfez à perfeição às patologias de autopiedade a que a personalidade artística, ou talvez criativa, está sujeita em todo e qualquer clima. Persiste uma forte corrente modernista na crítica, especialmente a de jornalistas como Hilton Kramer, Robert Hughes ou Barbara Rose. No entanto, por estridentes e influentes que fossem suas vozes, o mundo da arte da década de 1980 falava um francês sofrível, com base em traduções de sombrios textos escritos no que até então tinha sido visto como uma língua inerentemente lúcida: vale observar que os textos eram *escritos* em um francês sofrível!

Quero agora registrar o modo como os artistas voltaram as costas para a arte como era definida pelos critérios modernistas no final da década de 1960 e no decorrer da de 1970, como se por meio de seu procedimento eles reconhecessem que a extraordinária narrativa do modernismo estivesse acabada, mesmo que não tivessem outra narrativa para pôr em seu lugar. Tampouco uma nova narrativa mestra emergiu nos últimos anos dessa era, quando os artistas começaram a sentir uma certa relevância do que estavam fazendo nos textos pós-modernistas, que preenchiam a lacuna deixada pelo que se percebia como a crescente irrelevância da crítica modernista para seus projetos. Na verdade, de acordo sobretudo com Lyotard, foi um tema do pós-modernismo a inexistência de narrativas mestras. O espírito desconstrucionista considerava as teorias menos em termos de verdade e falsidade do que em termos de poder e caráter opressivo, e desde então essa se tornou a questão padrão a ser suscitada para aqueles que tendiam a se beneficiar de uma teoria sendo aceita e que estavam oprimidos por ela, essas mesmas questões muito naturalmente estendidas ao próprio modernismo. Críticos esquerdistas adotaram a visão de que o modernismo, que assumiu que a pintura e a escultura eram os veículos do desenvolvimento histórico da arte, na verdade era uma teoria calculada para fortalecer privilégios, dominando as próprias instituições que a pintura e a escultura pressupunham – o museu, de maneira preeminente (com o parque de esculturas como variante), a galeria, a coleção, o *marchand*, a casa de leilões, o *conoisseur*. O artista era inevitavelmente cooptado, se quisesse ter êxito, a produzir obras que reforçassem essas instituições amplamente excludentes. E os museus, por sua vez, subsidiados por financiamentos de corporações, atuavam como agentes mantenedores do *status quo*. Mas isso significava que os artistas que trabalhavam "fora do sistema" poderiam ver a si mesmos como agentes de mudança social ou até de uma revolução, não mais imaginados levantando barricadas, arremessando paralelepípedos e virando carros de pernas para o ar, mas fazendo uma arte que, para usar um termo que se tornou favorito, *subvertia* a situação institucional burlando a desconstrução de instituições tidas como opressivas. A própria pintura veio a ser representada como forma de arte por excelência do grupo autorizado pelas instituições em questão e, por conseguinte, cada vez mais, e de forma inevitável, como politicamente incorreta; e os museus vieram a ser estigmatizados como repositórios de objetos opressivos que tinham pouco a dizer aos próprios oprimidos. A pintura, em suma, tornou-se obliquamente politizada, e, de uma maneira singular, quanto mais pura sua aspiração, mais política ela parecia. Mas qual a relação da pintura inteiramente branca com as mulheres, os afro-americanos, *gays*, latinos, ásio-americanos e outras minorias que pudessem existir? A pintura toda branca quase parecia ostentar o poder do artista branco e macho! O que confirma essa imagem é precisamente o fato de que,

na mais política das principais exposições recentes, a Bienal do Whitney em 1993, somente sete pintores foram incluídos. (Isso faz pensar sobre uma reconciliação política, pois a Bienal de 1995 contou com 27 pintores)

O museu, pelo menos na forma em que o conhecemos, não é uma instituição muito antiga, e na abertura do Musée Napoleon – posteriormente Louvre –, sua agenda era política em todos os aspectos. Sua intenção era expor as obras que Napoleão trouxera de volta como troféus de suas conquistas, e, admitindo as pessoas comuns em um lugar até então exclusivo dos privilegiados – o palácio dos reis –, dando-lhes o sentimento de que com a posse daquelas pinturas eles eram agora os reis da terra, a realeza sendo parcialmente definida em termos da posse de uma coleção de grande arte. O Altes Museum [Museu antigo] de Karl Friedrich Schinkel, em Berlim, foi projetado em parte para receber de volta as obras roubadas por Napoleão, e portanto para proclamar o poder prussiano e a derrota francesa, e para proporcionar um sentimento de identidade nacional aos alemães. A maior parte dos grandes museus do século XIX na Europa tinha missões paralelas, e penso que é razoável dizer que, hoje, o impulso de nações recém-independentes para construir museus e pressionar pelo retorno da "propriedade cultural" tem motivos similares. Os Estados Unidos, como pode ser inferido do atraso com que seu governo assumiu as obrigações de patronagem sob a forma do *National Endowment for the Arts* (Fundação nacional para as artes), e a partir do claro mal-estar sentido por nossos representantes para evitar a sua decadência, jamais identificou o caráter nacional com arte. A nossa Galeria Nacional não tem nenhuma das conotações nacionalistas da National Gallery de Londres, que foi construída sob os mesmos valores orientadores do Altes Museum – como um templo para a vitória.

O museu americano tem sempre se visto como fundamentalmente educacional e, por assim dizer, espiritual – um templo de beleza, em vez de poder. E esse papel relativamente modesto do museu americano é o que faz com que o ataque desconstrucionista ao museu como instituição de opressão soe tão bárbaro aos que sempre conceberam o museu em termos os mais elevados. Mas, na verdade, nenhuma boa e clara alternativa ao museu, tal como até agora, tem sido concebida. E um bom número de artistas que caem sob a categoria desconstrucionista oficial como oprimidos por vezes vê a exclusão dos museus como forma de opressão: a sua agenda não é contornar e muito menos suprimir o museu. Eles querem ser admitidos ali. O caráter um tanto paradoxal das Guerilla Girls ilustra bem a atitude. O grupo tem sido excessivamente radical em seus meios e em seu espírito. Ele é genuinamente colaborador, a ponto de o anonimato de seus membros ser ferozmente mantido secreto: aparecer com máscaras de gorila é uma metáfora para isso. E a arte dessa entidade de nível elevado é certamente uma forma de ação direta: os seus membros recobrem as paredes do Soho com pôsteres brilhantes e sarcásticos. Mas a mensagem dos pôsteres é que um número insuficiente de mulheres são representadas em museus, nas principais mostras, em galerias importantes. Assim, ele visa o sucesso artístico em, digamos assim, usando o seu conceito, termos brancos e masculinos. Isso significa que são radicais e desconstrucionistas, mas que seus objetivos são completamente conservadores.

Quero agora retomar a minha própria narrativa. Penso que a abordagem desconstrucionista, ainda que verdadeira, não chega ao cerne da questão – e quero pensar esse "cerne da questão" como a estrutura profunda da história da arte na era contemporânea. A estrutura profunda, como a vejo, é um tipo de pluralismo sem precedentes, compreendida precisamente em termos da disjunção aberta de meios que de uma só vez serviram à disjunção correspondente de motivações artísticas e bloquearam a possibilidade de uma narrativa desenvolvida e progressiva mais aprofundada do tipo exemplificado por Vasari ou por Greenberg. Não mais havia veículo favorecido para qualquer desenvolvimento, e isso, parece-me, deve-se ao sentido explícito de que a pintura havia avançado até onde pôde, e isso de modo que a natureza filosófica da arte foi finalmente compreendida. Com isso, artistas foram liberados para seguir seus próprios caminhos. Jenny Holzer, com sua ironia característica, contou que, quando era estudante na Rhode Island School of Design, vivia infeliz com a "terceira geração de pintores de faixas" que estava produzindo, embora ela fosse bastante boa naquilo, e disse que queria obter algum conteúdo identificável em suas pinturas. Robert Colescott aceitou a narrativa modernista sob a qual a pintura culmina na pintura inteiramente branca, mas ele percebeu que aquilo havia sido feito por Robert Ryman e que a história estava acabada, libertando-o para assumir a responsabilidade por um programa para o qual não havia espaço no modernismo, quer dizer, como ele mesmo afirmou, para "pôr negros na história da arte". Suponho que o verdadeiro herói

do artista pós-histórico haveria de ter sido Phillip Guston, que abandonou as suas abstrações belas e cintilantes para assumir uma forma de caricatura política que para alguns era inebriante, embora para muitos fosse uma traição. E uma forma de ler essa narrativa seria a de que, de uma só vez, deixou de ser importante aos artistas trabalhar sob os auspícios de uma narrativa que no máximo permitia os mais insignificantes incrementos de progresso. Lembremos a poderosa afirmação de Hegel com relação ao fim da arte. Não só a "arte, considerada em sua mais elevada vocação, é e permanece para nós uma coisa do passado", mas a arte "perdeu para nós sua verdade e vida genuínas, tendo ao contrário sido transferida para nossas *idéias* em vez de mantida a sua necessidade anterior na realidade". Agora, disse Hegel, e ele estava certo, a arte "nos convidava a uma contemplação intelectual" especificamente sobre a sua própria natureza, esteja sua contemplação sob a forma de arte em um papel auto-referencial e exemplar ou na forma de filosofia real. Os artistas do final das décadas de 1960 e de 1970 sentiam que, tendo chegado a esse ponto, era tempo de voltar atrás, não para estilos desgastados, mas, precisamente, para "a genuína verdade e vida". De modo que as charges tornaram-se um meio disponível para Colescott, e um híbrido de sofisticado trabalho gráfico e poesia tornou-se o meio para Jenny Holzer, e Cindy Sherman descobriu no trabalho fotográfico um conjunto de associações suficientemente ricas em seu papel de *stills* cinematográficos para servirem de fulcro para suscitar as questões mais profundas sobre o que significava ser mulher nos Estados Unidos no final do século XX. Nada disso tinha muito que ver com a abordagem desconstrucionista. Estava muito mais relacionado ao pluralismo estrutural que marca o fim da arte – uma Babel de conversações artísticas não-convergentes.

Minha própria percepção de um final sugere que foi a notável disjunção da atividade artística por todo o setor que forneceu a evidência de que a narrativa greenbergiana estava encerrada e de que a arte havia entrado no que se pode chamar de estágio pós-narrativo. A disjunção tornou-se internalizada em obras de arte que podem bem ter incluído a pintura. Onde Crimp vê evidência para a "morte da pintura" em pintores que permitem que suas obras "sejam contaminadas com a fotografia", vejo, ao contrário, o fim da exclusividade da pintura pura como veículo da história da arte. E a obra de Ryman assume um sentido muito diferente, dependendo se for visto como o último estágio da narrativa modernista, que na verdade tinha a pintura como

UNTITLED FILM STILL (1978), DE CINDY SHERMAN.
CORTESIA DA ARTISTA E DA METRO PICTURES, NOVA YORK.

seu porta-estandarte, ou como uma das formas que a pintura começou a assumir na era pós-narrativa, quando seus pares não eram pinturas de outros tipos, mas *performances*, instalações e, é claro, fotografias, *arte da terra*, aeroportos, trabalhos em fibra e estruturas conceituais de todos os tipos e ordens. A era pós-narrativa proporciona um imenso menu de escolhas artísticas, e em sentido algum impede que um artista faça todas as escolhas que quiser.

No âmbito da disjunção auspiciosa e elástica, certamente há espaço para a pintura e mesmo para a pintura abstrata ou monocromática. Dizer que a pintura está morta, nas cadências quase apocalípticas da desconstrução, não é tanto contestar o modernismo quanto aceitar a sua narrativa de desenvolvimento e progressiva, e dizer, com efeito, que, estando a narrativa encerrada, não há nada que a pintura possa ser – como se, a não ser que fosse incluída na narrativa, ela não poderia realmente existir. Mas, como Phillip Guston de-

monstrou, a pintura, libertada do modernismo, tem tantas funções e pode aparecer em tantos estilos quantos são os fins imagináveis a que pode servir - incluindo, para os interessados, apenas a feitura de objetos belos ou que extraem os fios enfraquecidos de uma estética materialista à maneira, digamos, de Robert Ryman.

A abstração foi o sentido da história, considerada como um processo, na narrativa do modernismo: era uma necessidade. Na arte pós-histórica isso não é senão uma possibilidade, algo que se pode fazer se estiver disposto a isto. De modo que é possível impregnar pinturas abstratas, e mesmo pinturas de faixas, com o mais profundo sentido moral e pessoal, quando se é Sean Scully. E é possível, mesmo sendo abstracionista, estabelecer referências internas e alusões a momentos distantes na história da arte – ao barroco e à pintura maneirista, por exemplo – quando se é David Reed. E Reed pode usar o espaço ilusório, embora não seja um realista, e Scully pode usar o espaço real, embora não seja um escultor. E recentemente, como discuto no prefácio, Reed usou o formato de uma instalação para deixar claro aos visitantes a relação que ele espera que eles venham a entabular com suas obras. Nenhum desses artistas considera a pureza estética um ideal relevante. Pode ser um ideal relevante para Robert Mangold, para quem a superfície e a forma são temas quase suficientes para defini-lo como o que se poderia, um tanto de brincadeira, chamar neomodernista. Mas em sua obra há tanto espírito, tanta subversão da geometria, que os infortúnios de suas formas, aspirando à pureza, constituem, dentro de seu repertório rarefeito de possibilidades, algo a um tempo trágico e cômico. Um círculo desenhado cuja circunferência não encontre perfeitamente a si mesma é uma falha tão trágica quando a circularidade permite – mas também é tão hilário quanto possível de se esperar de círculos que não são candidatos comuns à condição de palhaços. Eu não espero que algum desses maravilhosos pintores "nos salve", da maneira como Greenberg esperava que Olitski o fizesse, mas não se trata de um juízo de qualidade comparativa. Isso resulta do fato de que não estamos no apuro que Greenberg supunha que estivéssemos, do qual se requer um resgate histórico.

O mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista, e isso significa, em minha concepção, uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos. Quero agora, contra o pano de fundo de uma interessante falha em meu próprio pensamento, tentar mostrar como a arte, mesmo a menos cativante, deve ser pensada criticamente. Abordarei uma leitura errônea da pintura monocromática como o final da pintura de nosso tempo. E depois disso eu retornarei ao museu como instituição politicamente anatematizada.

THE MONOCHROME SHOW (1995) POR BARBARA WESTMAN.
CORTESIA DA ARTISTA.

CAPÍTULO NOVE

O museu histórico da arte monocromática

No final de 1993, um painel sobre a obra de Robert Ryman esteve em exposição no Museu de Arte Moderna, juntamente com uma exposição retrospectiva desse pintor singularmente constante, principalmente de quadrados brancos. Robert Storr, que fez a curadoria da exposição e foi o moderador do painel, deu a este o título de "Pintura abstrata: fim ou começo?". O seu ponto de partida era precisamente aquela posição e na verdade foi em torno dessas mesmas palavras que organizei o capítulo anterior: o ponto de vista de Douglas Crimp, de que a pintura estava morta e de que obras como as de Ryman, com seus arquetípicos quadrados brancos, poderiam ser tomadas como evidência da exaustão interna da pintura. Mas a tese da exaustão da pintura jamais necessitou de evidências, já que se poderia sempre encontrar razões para proferir a sua morte. Alice Neel era uma pintora solidamente figurativa, sua obra era repleta de comentário e sentimento, mas em 1933, lembra ela, Philip Rahv e seu amigo Lionel Phelps, "ambos radicais", vieram a seu estúdio e disseram "A pintura de cavalete está acabada". E "por que pintar só uma pessoa?" E ela respondeu: "você não sabe que é o microcosmo, porque um mais um é uma multidão". Mas eles ainda responderam: "Siqueros pinta com laca nas paredes". Daí ela disse "Ainda não chegamos nesse ponto, laca nas paredes".[144] A pintura monocromática, mesmo branca – ou pelo menos o branco em pintura branca – existia em 1933, ainda que, com quase certeza, fosse pouco conhecida e, na melhor das hipóteses, pensada como uma espécie de piada. Mas a esquerda encontrou razões suficientes para declarar a morte da pintura mesmo com uma artista expressiva como Neel, somente porque ela usava óleo em vez de laca, tela em vez de paredes, e por pintar indivíduos em vez de massas. De tempos em tempos, a

[144] Hills, P. *Alice Neel* (New York: Abrams, 1983), 53.

morte da pintura é declarada por alguém, independentemente da aparência da própria pintura. O *Satyricon* de Petrônio, por exemplo, inclui uma passagem em que o narrador lamenta a decadência de sua época, em que "as belas artes morreram e a [arte da] pintura ... não deixou rastro", pelo que o autor culpa o amor ao dinheiro. Entendo que a afirmação seja que a arte da pintura havia sido cultivada para seu próprio benefício, mas não o é mais, e a caça à *pecunia* havia inundado o cultivo da técnica, de modo que os artistas haviam "esquecido como" fazer imagens de qualquer valor: "Não há nada surpreendente na decadência da pintura, quando todos os deuses e homens acham um lingote de ouro mais belo do que qualquer coisa que aqueles gregos loucos, Apeles e Fídias, algum dia fizeram".[145] E isso no século II d.C.!

Minha própria afirmação sobre o fim da arte tem de ser decididamente distinguida das afirmações a respeito da morte da pintura. Na verdade, a pintura após o fim da arte tem sido extremamente vital, mas em todo o caso eu não me importaria em declarar seu falecimento com base nas telas monocromáticas, a não ser que, como Crimp claramente o fez, eu endossasse a narrativa modernista de acordo com a qual a arte luta progressivamente para atingir a identidade com a sua própria base material, e o quadrado monocromático branco poderia então ser apreciado em termos da subtração da cor, de uma forma outra que não a sua própria forma, e de modelos que não o modelo simples do quadrado perfeito. Então o quadrado branco pareceria marcar o fim da linha, deixando a pintura sem nenhum lugar para ir e sem nada mais a fazer. Em todo o caso, Storr apresentou seu sumário no painel opondo o ponto de vista próprio de Ryman ao de Crimp e de muitos outros teóricos avançados: "Desse ponto privilegiado, a pintura em geral e a abstração em particular – ou o que ele prefere chamar de realismo – são formas vitais e relativamente novas". Daí a pergunta no título do painel: fim ou começo?

É impressionante que quase o mesmo confronto parece ter sido representado com a primeira apresentação de uma pintura monocromática séria em nosso século. Quando o *Black Square* [Quadrado Negro] de Malevich foi apresentado pela primeira vez na grande exposição 0-10 em Petrogrado, de dezembro de 1915 a janeiro de 1916, ele pendia em diagonal no canto da sala e próximo do teto, posição tradicional dos ícones russos. A associação com a morte foi irresistível para os críticos, um dos quais escreveu: "o cadáver da Arte da Pintura, a arte da natureza acrescida de maquiagem foi colocada em seu esquife e marcada com o Quadrado Negro".[146] O último foi identificado por outro autor como simbolizando "o culto ao vazio, à escuridão, ao nada". Malevich, muito naturalmente, a viu como um início: "A alegria de novas coisas, uma nova arte, espaços recém-descobertos desabrochando". É claro que ele não quis necessariamente dizer que o próprio *Black Square* foi a primeira obra de arte em toda uma nova seqüência. Ele o via realmente como a eliminação, um emblema da aniquilação da arte do passado e, portanto, de uma interrupção na narrativa da arte. A certa altura ele o compara ao dilúvio bíblico. Esse tipo de interrupção impôs-se naturalmente à *avant-garde* em seus primórdios – foi parte da retórica da mostra Armory, com sua apropriação da bandeira da Revolução Americana como seu logotipo. Portanto, o *Black Square* foi realmente um fim, ainda que não, pelo menos para Malevich, o fim da pintura: ele, ao contrário, abriu caminho para o suprematismo e para novos mundos a conquistar.

É característico da natureza íntima do mundo da arte no final do século XX que Storr visse nos quadrados brancos de Ryman o início de uma nova história à qual eles pertenciam. Suponho que já havia passado o momento quando se sugeriu que exigíssemos a libertação da arte do passado: a *avant-garde* em 1993 transmitia uma longa cadeia de emblemas outrora revolucionários, como o fantasma de Marley no "Conto de Natal" de Dickens. No final, Storr queria saber "o que a obra de Ryman sugere em termos de possibilidades de pintura ainda não testadas?" E suponho que a pergunta poderia ser interpretada para significar: podemos imaginar uma narrativa para a arte abstrata, que é relativamente nova, e que seja tão rica quanto a narrativa da arte ilusionista parece ser? É claro que no tempo de Giotto ninguém poderia ter imaginado um progresso do tipo experimentado pela pintura, culminando em Rafael e Leonardo, sem falar nas espantosas realizações ilusionistas da pintura acadêmica francesa do final do século XIX, e o significado da posição de Ryman é que estamos, na história da pintura abstrata, *grosso modo* em uma situação paralela à dos contemporâneos de Giotto. Podemos de fato imaginar que a pintura abstrata pode produzir as diretrizes internas de um desenvolvimento histórico progressivo? É concebível que haverá, digamos, em três séculos, um artista abstrato cuja obra esteja para a de Ryman como a de Rafael está para a de Giotto? É um teste intimidante para a imaginação, mas certa-

[145] Petrônio, *The Satyricon*, trad. William Arrowsmith (New York: New American Library, 1983), 205.

[146] Zhadova, L. A. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art*, 1910-1930 (London: Thames & Hudson, 1982), 43.

mente é difícil pensar a obra de Ryman, por mais que a apreciemos, como um início, pelo menos no sentido em que Giotto era um início na extraordinária narrativa vasariana. Portanto, nem a disjunção parece inteiramente apropriada. Ser o fim é inapropriado a não ser que aceitemos a narrativa modernista; que seja o começo é apropriado somente em contraposição a uma outra narrativa – esse é um propósito para a teoria do "fim da arte" questionar. É claro que poderia, no espírito de Malevich, ser um início não tanto no sentido de um primeiro membro, mas de uma página em branco, uma tábula rasa, um símbolo de um futuro em que a pintura abstrata poderia ocorrer, mas não em relação aos imperativos deducionais e exclusivistas da narrativa modernista. Poderia ser, como era, a bandeira de um futuro aberto. Esta seria uma maneira de passarmos escondidos entre os extremos da disjunção, deixando de tratar o quadrado branco como início ou como fim, mas tomando-o como a incorporação de um sentido análogo àquele incorporado pelo *Black Square*. Mas ambas as leituras têm então de rejeitar a sugestão de vazio que naturalmente vem à mente quando se contempla esse gênero de arte. O quadrado monocromático é denso de sentido. Ou então o seu vazio é menos uma verdade formal do que uma metáfora – o vazio deixado pela inundação, o vazio da página em branco.

A partir da perspectiva da crítica de arte, não estou certo de que a tábula rasa é realmente, em alguma extensão, apropriada para a obra de Ryman, que afinal surge de maneira relativamente recente em uma seqüência de pinturas brancas iniciadas com Malevich e retomadas por Robert Rauschenberg em uma obra feita no Black Mountain College, que teve um imenso impacto sobre John Cage e, por meio de Cage, sobre a sensibilidade *avant-garde*. Ryman, pretendendo uma carreira como músico de jazz, começou a pintar em determinado momento apenas para ver como seria,[147] e é interessante, se não instrutivo, observar que suas primeiras pinturas, embora monocromáticas, não eram brancas, mas, curiosamente, alaranjadas ou verdes – nem mesmo cores primárias, como se imaginaria que ele usaria se fôssemos pensar na austeridade do branco, tomado como metáfora da pureza. O movimento De Stijl permitiu-se somente três cores – vermelho, amarelo e azul – e três não-cores – branco, cinza e preto. Essas contêm certa ressonância metafísica: as cores são as primárias, e as não-cores definem o fim e os pontos médios do eixo através do centro do cone de cor. Mas o alaranjado e o verde, para alguém com essa

[147] Storr, R. *Robert Ryman* (New York: Museum of Modern Art, 1993), 12.

orientação, são matizes meramente secundários, tão suspeitos para o purista quanto as linhas diagonais o eram para Mondrian, que desprezou van Doesberg por comprazer-se com elas. Então, pode-se dizer que, quaisquer que fossem as razões pelas quais Ryman optou pelo branco, elas eram as mesmas que ele tinha para o uso do laranja e do verde, sem nenhuma implicação cosmológica e metafísica. Quando Jennifer Bartlett executou suas pinturas pontilhadas na década de 1960, ela as organizou como pontos cartesianos em uma grade quadriculada e empregou (sombras de Laca!) só preto, branco e as cores primárias assim como vêm nos pequenos vidros de esmalte Testor, usados como modelos de pintura. Porém mais tarde ela confidenciou a seu biógrafo, Calvin Tomkins, que "sempre ficava nervosa em ter de usar apenas cores primárias. Sentia necessidade do verde! Eu não sentia a necessidade do laranja ou do violeta, mas realmente precisava do verde".[148] Essa concessão à necessidade nega imediatamente as qualidades neoplatônicas dos matizes primários e os geométricos do eixo do cone, deixando claro que lidamos com impulso e inclinação subjetiva. Minha sensação é que o verde e o laranja, no caso de Ryman, preventivamente excluem a implicação de que os quadrados brancos têm muito que ver com a radiância branca de eternidade. Mas isso significa que o branco não é o desenvolvimento progressivo da obra de Ryman, mas, ao contrário, a revelação de uma personalidade. Suas pinturas brancas teriam uma justificativa e um sentido muito diferentes do de Malevich, por assim dizer, e seu sentido seria algo menos declamatório do que sugere a metáfora da tábula rasa. Para descobrir esse sentido, teríamos de olhar minuciosamente os próprios pensamentos e motivações de Ryman. As pinturas serem brancas e quadradas é algo que não nos diz muito: pinturas monocromáticas subdeterminam suas interpretações. Mas isso talvez seja sempre verdadeiro na pintura, e é por isso, queiramos ou não, que a crítica tem um papel a desempenhar na arte da pintura e não o tem de forma especial na literatura, embora tendências recentes em teoria literária tendam a abordar os textos tal como se fossem pinturas, dando a sensação de que a mera capacidade de ler terá tão pouco resultado em um caso quanto a capacidade de ver em outro.

Quero agora abordar a pintura monocromática e, por meio dela, a questão da "morte da pintura", mas não diretamente. Quero esquematizar uma espécie de matriz para a minha discussão que indicará a dificuldade, em última instância filosófica, em se elaborar juízos sobre inícios e fins. O

[148] Tomkins, C. *Jennifer Bartlett* (New York: Abbevile Press, 1985), 15.

monocromatismo é uma boa maneira de simplificar essa discussão, justamente porque, diante dele, parece haver tão pouco a dizer. Em 1992, fui convidado para ministrar uma conferência sobre pintura monocromática no Moore College of Art and Design por ocasião de uma exposição dos pintores monocromáticos da Filadélfia, sendo que o curador do empreendimento, Richard Torcia, encontrou 23 pintores trabalhando no que evidentemente lhes parecia uma forma bastante gratificante, neste modo de pintar aparentemente infausto. Será que eles não ouviram falar da morte da pintura? No mundo da arte, as notícias desse tipo correm rapidamente. Eles sentiam que haveria sempre mais a ser dito com pinturas monocromáticas, e nisso estavam certos, como pretendo aqui demonstrar. Mas permitam-me inserir minhas observações em um dispositivo que em certo momento pareceu extremamente promissor para mim, mas que me dá o tipo de razão errada para pensá-lo certo. Essa é a *matriz de estilo* [*style matrix*], como chamei, quando, em 1964, introduzi naquele que é talvez o meu texto mais influente, *The Art World* [O mundo da arte].[149] Comecemos por considerar uma caracterização estilística de um artista, nomeadamente Piero della Francesca, entre o qual e Ryman pode-se inicialmente, ainda que de maneira cautelosa, na linguagem do professor, supor uma "afinidade".

Podemos fortalecer a declaração de afinidade se tomarmos como essencial a preocupação de Piero com a geometria e o fato de ele ter escrito um renomado tratado sobre perspectiva, *De prospectiva pingendi*, e se considerarmos o protótipo do quadrado branco de Ryman, como alguma manifestação, contrária aos fatos, de inclinações platônicas. Na verdade, Ryman, um jazzista, tem uma afinidade mais clara com John Ashbery do que com, digamos, Reinhardt, Malevich ou Mondrian, que por vezes foram bastante austeros em suas estéticas. Mas parte daquilo que procuro é o perigo de basear uma atribuição de estilo no que, de maneira imediata, é visível, especialmente na pintura monocromática, que exige muito mais para continuar do que dados ópticos.

A caracterização que tenho em mente vem daquele esteta oracular, Adrian Stokes, em um ensaio intitulado "Art and Science"[150] [Arte e Ciência], e é difícil separá-lo do catálogo que ele modestamente descarta como "mecânico", de detalhe em cima de detalhe ilustrativo do estilo que, insiste ele, é encontrado "somente na arte visual e, após, unicamente no sentido da forma

[149] Danto, A. C. "The Art World", *The Journal of Philosophy* 61, nº 19 (1964), 580-1.

[150] Stokes, A. *Art and Science: A Study of Alberti, Piero della Francesca, and Giorgione* (New York: Book Collectors Society, 1949), 112.

visual mais arquitetônica, podendo uma comunicação estética ser explícita e imediata a ponto de contradizer a reflexão posterior". A "comunicação" está na obra, em vez de entre a obra e seu espectador, que não obstante capta-a "explícita e imediatamente". Creio que seja essa a qualidade que Stokes menciona como *quattrocento*, uma "demonstração de intelecto e sensibilidade". É, argumenta ele, encontrada em Cézanne ("é o *realiser* de Cézanne"). Mas ela "também persistiu na arte pós-renascentista, restaurada por Vermeer, Chardin, e, é claro, por Cézanne", para falar somente da pintura (é uma qualidade, insiste Stokes, encontrada "também no desenho, na escultura e, mais particularmente, na arquitetura"). O poeta e crítico Bill Berkson, em seu ensaio comemorativo sobre Piero della Francesca em *Art in America*, esforça-se por ampliar a lista:

> Após Cézanne, à medida que a fama de Piero crescia, os rebentos eram o mais das vezes "pequenos mestres" como Morandi e intrusos bizarros como Balthus. O legado também satisfazia o gosto contramodernista de vários neo-classicismos. (Nos Estados Unidos, a partir da década de 1890, tornou-se central à tradição mural de Puvis de Chavannes.) ... Posteriormente, chega-se, como Longhi, a paralelos e adjuntos em arte arcaica bem como em abstração moderna, e naqueles poucos contemporâneos – tão diversos como Alex Katz e Sol Lewitt, como os praticantes mais recentes.[151]

Observe que não estamos falando em "influência". "Somente Cézanne, dos pintores posteriores, poderia ter conhecido mesmo fac-símiles da obra de Piero", escreve Berkson, considerando "posteriores" os modelos de Stokes, Vermeer e Chardin. Quando aos historiadores da arte faltam cadeias de influência, eles invocam classes de afinidade, mas acho que temos uma idéia suficiente do que é a qualidade que Stokes se esforça para definir precisamente e tem exemplos suficientes para ser capaz de reconhecer a qualidade em outros.

Devo, em conformidade com os filósofos, designar a qualidade Q, e para meus propósitos não é especialmente importante que seja definida desde que seja facilmente reconhecida, como penso que é. Isso é o que acho que Stokes pretende dizer quando afirma "explícito e imediato" (em contraste, digamos, com o implícito e mediado por inferência). Uma boa quantidade de qualidades estéticas, se não todas, pertencem a esse tipo. Elas não são, como escreveu Frank Sibley há muitos anos, em seu artigo merecidamente famoso "Aesthetic

[151] Berkson, B. "What Piero Knew", *Art in America* 81, nº 12 (dezembro de 1993), 117.

Concepts" [Conceitos estéticos], *governadas pela condição*.[152] Ele quis dizer que não se pode – em princípio, ou pelo menos não facilmente – especificar condições necessárias e suficientes para os predicados estéticos. Assim, esses predicados parecem a um só tempo complexos e indefiníveis, o que de certa forma é paradoxal, uma vez que sua complexidade sugere que em princípio devem ser encontradas definições. Qualquer que seja o caso envolvendo a definição, o fato consolador é que qualquer um de nós, uma vez tendo se familiarizado com um Piero, um Chardin, um Vermeer ou um Cézanne maduro, pode facilmente distinguir as obras Q das ~Q, com, naturalmente, alguns problemas nos casos-limite. É difícil imaginar qualquer pintura barroca que seja Q, ou mesmo supor que alguém considerasse de Kooning ou Pollock Q. Certamente que Sanraedem se qualificaria, mas Rembrandt provavelmente não. E podemos titubear quanto a Modigliani. Uma de minhas fantasias favoritas é amestrar pombos em *slides* de Piero, Chardin e Vermeer e, então, expô-los a uma bateria de *slides* em que fossem recompensados por distinguir corretamente Q de ~Q. A condição ~Q claramente nada tem que ver com ser bom ou excelente, ainda que se possa argumentar que Piero é grande por ser Q. O *importante* é que os atributos estilísticos negativos são esteticamente positivos e, à custa de alguma perspicuidade, poderíamos lhes dar nomes positivos, como Wölfflin distingue *malerisch*, ou pictórico, de linear, e assemelhados. O problema é a existência de casos em que é impossível dizer que uma obra é *malerisch*, e igualmente impossível dizer que é linear, as telas de Ryman sendo certamente o caso em questão. Mas, é uma questão de lógica, que se ela não for Q, então é ~Q. Há também custos adicionais. Com predicados estilísticos negativos podemos formar matrizes simples, ao passo que, quando usamos simplesmente "opostos", como "aberto" e "fechado" ou "geométrico" e "biomórfico", nós perdemos essa possibilidade.

Permitam-me uma ilustração. Consideremos uma vez mais a noção estilística um tanto complexa introduzida por Stokes, que devo continuar a chamar Q, e então o predicado estilístico *malerisch*, como usado por Wölfflin, que devo chamar P (uma vez que a palavra na verdade significa "pictórico"). Com esses termos e suas negações podemos caracterizar toda pintura que existe, embora, *grosso modo*: possa ser P e Q, P e ~Q, ~P e Q, e, finalmente, ~P e ~Q. Cézanne é *quattrocento* e pictórico; Monet é pictórico mas não *quattrocento*; Piero não é pictórico, mas paradigmaticamente *quattrocento*; e

[152] Sibley, F. "Aesthetich Concepts", *Philosophical Review* (1949), 421-50.

(digamos) um quadrado branco de Ryman do final da década de 1980 não é nem *quattrocento* nem pictórico. Admito que podemos discutir sobre casos, mas evitemos isso: sempre há aquele problema com termos estilísticos. A questão é que, à medida que acrescentamos termos estilísticos, conseguimos matrizes maiores: se tivermos *n* termos, obteremos uma matriz de 2^n linhas. Assim, com três termos obtemos uma matriz de oito linhas; com quatro termos, uma de 16 linhas, e assim por diante. Obviamente ela torna-se pouco manejável, mas o ponto é que, qualquer que seja o tamanho da matriz, todas as pinturas podem ser localizadas em alguma parte dela, e quanto mais termos tivermos para trabalhar, mais precisa é a nossa caracterização estilística de cada obra. Realmente, cada termo estilístico define o que podemos chamar de uma "classe de afinidade", embora com "afinidade" queiramos sempre dizer que há alguma propriedade de estilo funcionando em diferentes colunas, porém na mesma linha da matriz de estilo. Mas naturalmente o conceito de afinidade não explica nada. A pergunta interessante é sempre por que determinado artista trabalhava em um certo estilo.

Uma grande vantagem de se pensar em predicados estilísticos negativos é não estarmos comprometidos com o conceito bruto de opostos binários que encontramos em escritores como Wölfflin, que propôs cinco pares. Existe um número de termos estilísticos muito grande, quase indefinidamente grande, e às vezes é preciso inventar termos para obras de arte de um tipo que, na verdade, nunca existiu antes. Greenberg, que considerou defectivo o termo "expressionismo abstrato" e detestável o termo *action painting* [pintura de ação], relacionou com a arte aqueles termos citados como "pintura do tipo de Nova York". Quando jornalistas e outros começaram, como inevitavelmente fazem, a buscar precursores, eles buscaram a pintura do tipo de Nova York no passado, em artistas que talvez jamais tivessem posto os pés naquela cidade. Na época, suponho, o "oposto binário" da "pintura do tipo de Nova York" foi a "pintura da Escola de Paris". A vantagem de meu sistema é que, se quisermos construir uma matriz com "pintura da Escola de Paris" como termo estilístico, nós poderemos fazer. Mas, para certos propósitos, basta simplesmente traçar a distinção entre a pintura do tipo de Nova York e a sua negação, que simplesmente incluirá a arte da Escola de Paris e muitas mais.

No momento em que reconhecermos quão extensa, quão indeterminadamente ampla é a gama de predicados estilísticos possíveis, provavelmente estaremos menos interessados nos tipos de leis que Wölfllin buscava. Não há necessidade de apontar as dificuldades internas do sistema de Wölfflin,

mas vale fazer uma observação: Meyer Shapiro argumenta que "é difícil enquadrar em seu esquema o importante estilo chamado "maneirismo", que surge entre o alto renascimento e o barroco".[153] Em entrevista a Didier Erebon, Gombrich lembrou que

> Em Viena, àquela época [isto é, na década de 1930], a questão premente era o maneirismo ... Até então, mesmo para Berenson e Wölfflin, o maneirismo havia sido um período de decadência e declínio. Mas em Viena havia um forte movimento para reabilitar estilos que haviam sido desprezados. Tão logo ficou decidido que o maneirismo era um estilo com méritos próprios, assim como a alta renascença, as pessoas deixaram de chamá-lo "renascença tardia" e o denominaram maneirismo.[154]

Gombrich é especialmente instrutivo a respeito de seu tratamento de Giulio Romano como arquiteto maneirista. Ele argumenta que Romano tinha dois estilos distintos e Gombrich foi influenciado nessa caracterização por Picasso, que tinha um estilo neoclássico e "também levava a distorção ao extremo". Assim, argumenta Gombrich, era possível que "um artista tivesse diferentes modos de expressão".[155] Mas isso vem suscitar dois pontos. Em primeiro lugar, no momento em que o maneirismo é definido como estilo por mérito próprio, pode-se começar, de modo positivo, a caracterizar como maneiristas quaisquer obras que fossem feitas fora do período específico da história da arte designado como maneirista, que começa com Correggio e se estende a Rosso Fiorentino, Bronzino, Pontormo e o próprio Giulio Romano. Assim, pode-se sem hesitação identificar como maneiristas certos estuques romanos, El Greco, mas também Brancusi e Modigliani. Mas, em segundo lugar, parte do que ajudou a firmar o maneirismo como categoria estilística vem da arte modernista, especialmente de Picasso, que projeta uma certa luz retrospectiva sobre o *seicento*. Assim, a matriz de estilo é historicamente fluida ao longo de seu limite avançado, tanto em termos de adicionar novos predicados estilísticos – "a pintura do tipo de Nova York", por exemplo – quanto de alterar os antigos, de modo que o que parecia ser uma fase do final da renascença torna-se um estilo próprio. E quem pode antecipar se a categoria do

[153] Shapiro, M. "Style", 72.
[154] Gombrich, E. H. *A Lifelong Interest: Conversations on a Art and Science with Didier Eribon* (London: Thames & Hudson, 1993), 40.
[155] *Ibid.*, 41.

próprio maneirismo não é bruta demais, e alguma divisão à luz do futuro do estilo não poderia ser efetuada em algum ponto entre Correggio e Rosso Fiorentino?

Parte do interesse da matriz de estilo encontra-se na condição que ela empresta ao que se pode chamar de *propriedades latentes* em pinturas, propriedades de um tipo a que os espectadores contemporâneos à pintura teriam sido cegos, justamente porque estas só se tornaram visíveis de maneira retrospectiva, à luz dos desenvolvimentos artísticos posteriores. Novamente Correggio é um bom exemplo: os Carracci, um século mais tarde, o viram como predecessor e, portanto, como barroco precoce. Na verdade, ele se tornou entusiasticamente apreciado no século XVIII, quando sua reputação esteve talvez em seu auge, por trabalhos como o seu *Amores de Júpiter*, visto como antecipando o rococó. Os aspectos que tornaram Correggio de difícil apreensão como artista por seus contemporâneos subitamente se fizeram claros quando o estilo barroco foi inventado, e depois tornados ainda mais claros a partir da perspectiva do rococó. Os maneiristas valorizavam a graça independentemente do ônus sobre a naturalidade, e a desconsideração desta ajuda a explicar a sinonímia do termo em nossos dias com um tipo de extremo artifício tal como encontramos em Parmigianino, contemporâneo de Correggio. Mas Correggio, embora mais tarde viesse a ser chamado de maneirista, também reagiu contra o que seus contemporâneos reconheceram como *maniera* na direção de algo mais naturalista. Portanto, Correggio foi reinventado quando o maneirismo se estabilizou como conceito no século XX, precisamente como foi reinventado nos séculos XVII e XVIII, e nas duas oportunidades aspectos latentes foram liberados e se tornaram disponíveis à apreciação. De maneira similar, o Monet tardio veio a ser considerado um pintor precoce típico de Nova York. André Bretton classificou Uccello e Seurat como surrealistas antecipatórios, mas havia alguns outros artistas – Archimboldo e Hans Baldung Grien vêm imediatamente à minha mente – à espera de que o surrealismo fosse inventado para serem adequadamente apreciados. As pesadas críticas à exposição "Primitivismo e arte moderna", de 1984, no Museu de Arte Moderna surgiram em parte por agruparem casualmente peças de arte primitiva sob as mesmas classes de afinidade com a arte moderna, negligenciando, como seria inevitável a uma análise estilística, todas as profundas diferenças entre arte moderna e arte primitiva. Assim, a efígie alta e magra da África sem dúvida tem alguma "afinidade" com um Giacometti caracte-

rístico, mas essa afinidade deixa de lado as razões por que todas elas são altas e magras, o que deve causar grande dano à nossa percepção de uma e outra. Mas este é um dos problemas com as afinidades, e receio ser ele um dos problemas, talvez um dos principais, envolvendo a própria matriz de estilo. Apesar da sensibilidade histórica da matriz de estilo, ela indica uma visão anistórica da arte – e eu, mais que todo mundo, tenho estado alerta para isso. Desde o início da minha especulação sobre a arte, tenho trabalhado com e a partir de exemplos em que duas coisas externamente semelhantes podem não obstante diferirem de maneira tão radical que a semelhança externa mostra-se completamente fortuita. A efígie africana e o Giacometti não são símiles perfeitos, mas, mesmo que fossem, haveria de se discutir como a sua afinidade oculta a profunda diferença artística. Mas isso mostra que eu não havia realmente esgotado a questão quando pela primeira vez apresentei, em 1964, a matriz de estilo, no mesmo artigo em que apresentei a abordagem em que usava correlatos indiscerníveis e buscava resolver os problemas que daí se originavam. Essa abordagem gerou uma considerável produção de estética filosófica, mas a matriz de estilo permaneceu inerte, ou quase que totalmente inerte, desde sua apresentação inicial até o presente, a não ser por uma séria crítica a ela proposta recentemente por Noel Carroll.[156]

Suponhamos que tivéssemos de construir uma matriz de estilo com três colunas e oito linhas, usando maneirista, barroco e rococó como predicados de estilo: esses termos são mais intuitivos do que o ~ barroco e assemelhados. Teria o seguinte aspecto:

	Matriz de Estilo		
	Maneirista	*Barroco*	*Rococó*
1.	+	+	+
2.	+	+	-
3.	+	-	+
4.	+	-	-
5.	-	+	+
6.	-	+	-
7.	-	-	+
8.	-	-	-

[156] Carroll, N. "Danto, Style and Intention", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-5 (primavera de 1995), 251-7.

Na história, todas as pinturas se adequarão a algum ponto da matriz, talvez com algum atrito. Van Dyck, influenciado por Rubens, é barroco (tardio) e, como está comprometido com certo conceito de graça em sua descrição de figuras, que são *svelto*, ele se revela maneirista, quaisquer que sejam suas influências. Mas como não vejo nele traço algum do estilo rococó, ele pertence à linha 2 (++-). Os Carracci pertencem à linha 6 (-+-), pois é totalmente barroco (foram eles que o inventaram), mas repudia o maneirismo e é vigoroso demais para ser rococó. Percebe-se que o *Black Square* pertence à linha 8 (- - -), qual seja, como soma de negações, o buraco negro em que desaparecem todas as qualidades estilísticas (Malevich descreveu um de seus quadrados negros como "o embrião de toda possibilidade", o que com efeito significa a ausência de todas as realidades). O *Black Square* de Malevich, que explicitamente pertence à tradição icônica – ele o expunha, lembremos, atravessado no canto da sala, como um ícone deve ser exposto – não é nem maneirista nem rococó, mas é passível de ser qualificado como barroco. Uma antiga peça monocromática verde de Brice Marden, intitulada *Nebraska*, é suficientemente genial para ser maneirista e suficientemente decorativa para ser rococó – portanto pertence à linha 3. Onde se encaixaria Ryman? Tenho o palpite que obras distintas de Ryman se encaixariam em linhas diferentes. Mas meu objetivo, neste momento, é meramente indicar que as pinturas monocromáticas não incidem automaticamente na oitava linha, por definição estilística.

Bem, basta de falsas tecnicidades. A *visão* que a matriz de estilo subscreve ou que é por ela a subscrita é o modo como as obras de arte constituem um tipo de comunidade orgânica e liberam latências uma na outra simplesmente pelo fato de existirem. Eu estava pensando no mundo das obras de arte como um tipo de comunidade de objetos internamente relacionados. Certamente a inspiração para esse modo de pensar surgiu do ensaio de T. S. Eliot, "Tradição e talento individual", que na época me causou grande impacto. Eis aqui a passagem crucial:

> Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem o seu completo significado sozinho. A sua significação, a sua valorização, é a apreciação da sua relação com poetas e com artistas mortos. Não se pode valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. Refiro-me a isso

como um princípio de estética, e não meramente de crítica histórica. A necessidade a que ele deve se conformar, com a qual deve ter coesão, não é unilateral, o que acontece quando uma nova obra é criada é algo que acontece simultaneamente a todos as obras que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre eles próprios, que é modificada pela introdução de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é concluída antes da chegada de uma nova obra, e deve persistir depois do sobrevir da novidade, a ordem existente *total* tem de ser, ainda que muito suavemente, alterada assim como as relações, as proporções e os valores de cada obra no sentido do todo reajustado.[157]

Na verdade, o que queria dizer com a expressão "mundo da arte" era precisamente aquela comunidade ideal. Ser uma obra de arte era ser um membro do mundo da arte e posicionar-se em diferentes tipos de relações com obras de arte antes que com qualquer outro tipo de coisa. Chegava a ter uma espécie de visão política de que todas as obras de arte seriam iguais, no sentido de que cada uma delas teria o mesmo número de qualidades estilísticas do que qualquer outra. Quando uma linha de um novo estilo era acrescentada à matriz, todos se enriqueceriam em uma propriedade. Eu sentia que, quanto à riqueza estilística, não havia nada a escolher entre O *Juízo Final*, de Michelangelo, e qualquer quadrado negro de Reinhardt. O mundo da arte era radicalmente igualitário, mas também mutuamente auto-enriquecedor. De certa forma, os princípios da matriz de estilo refletiram minha experiência de ensino nos cursos de educação geral da Universidade Colúmbia. Impressionou-me o modo como, por exemplo, a *Odisséia* se enriquece ao ser lida no contexto de Virgílio, da Bíblia, de Dante ou de Joyce. Ela se adapta elegantemente às idéias de leitura e interpretação infinita do escritor que estavam para chegar da Europa.

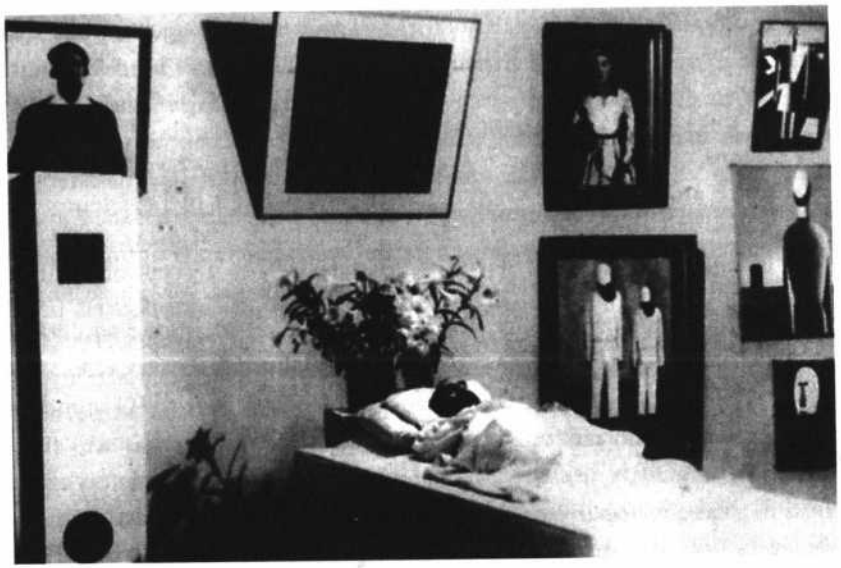
E, finalmente, ela se ajusta às práticas artístico-pedagógicas, das duas palestras de história da arte projetadas, nas quais as obras são justapostas e comparadas, independentemente da pouca relação que possam ter entre elas,

[157] Eliot, T. S. "Tradition and Individual Talent", *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace, 1921), 6. Noel Carroll astutamente vê nesse ensaio a fonte do estilo matriz. Mas já o citei em *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965) e em *Narrative and Knowledge* (New York: Columbia University Press, 1985), 368, nº 19.

causal ou historicamente, à prática crítica comum a que ninguém pode resistir, dizendo que algo o faz lembrar de outra coisa. Equivale a tratar todas as obras de arte como contemporâneas, ou como quase extemporâneas. Mas hoje estou muito menos convencido da viabilidade ou mesmo da utilidade dessas práticas. Eliot escreveu: "refiro-me a isso como princípio de estética, e não meramente de crítica histórica". E acho que o que me preocupa é a separação entre o estético e o histórico ocorrer dessa maneira. É um movimento que abrevia a distância entre o belo artístico e o natural. Mas, ao fazê-lo, cega-nos para o belo artístico como tal. A percepção artística é totalmente histórica. E, conforme meu ponto de vista, a beleza artística é também histórica.

Essa foi mais ou menos a tese principal do "The Art World" [O mundo da arte], e na época eu não reconhecera o grau de sua inconsistência com as motivações da matriz de estilo. Minha preocupação naquele ensaio era com as obras de arte que se parecessem tanto com objetos comuns que a percepção não pudesse discriminar seriamente entre eles. A tese foi enunciada da seguinte forma: "Ver algo como arte requer algo que o olho não pode desvalorizar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte". E você perceberá que há referências ao mundo da arte embutidas nesta caracterização. Agora penso que era isto o que eu gostaria de dizer: o conhecimento de a quais outras obras a obra dada se conforma, o conhecimento de quais outras obras tornam uma determinada obra possível. O meu interesse estava nos objetos quase imperceptíveis da arte contemporânea – as *Brillo Boxes*, ou as esculturas muito sem inflexão de Robert Morris, que estavam sendo exibidas bem naquela época. Esses objetos tinham poucas afinidades dignas de nota com qualquer coisa na história da arte, embora eu tenha lido discussões sobre a caixa que definiam um início da história com Donald Judd e que incluía (creio que sem nenhum interesse especial) as *Brillo Boxes* ("Warhol estava fazendo *silkscreen* dos logotipos da Brillo nessas caixas; enquanto Artschwager os fazia em tampos de mesa suburbanos de fórmica", de acordo com Richard Serra),[158] e tenho ouvido historiadores formalistas da arte incluírem (como se não passasse de outra caixa) a [Caixa com o som de sua própria criação] de Morris. Essas "caixas" chegaram ao mundo da arte com significados e interpretações explicativas tão diferentes que existe algo

[158] Serra, R. "Donald Judd 1928-1944", *Parkett* 40/41 (1994), 176.



MALEVICH EM LEITO MORTUÁRIO. CRÉDITO DA FOTO: JOHN BLAZEJEWSKI

deliberado em agrupá-las sob a menor das semelhanças formais. Mas meu pensamento em "The Art World" era que ninguém que não estivesse familiarizado com a história ou com a teoria artística poderia vê-las como arte, e portanto era a história e a teoria do objeto, mais do que qualquer coisa palpavelmente visível, a que se deveria invocar para vê-las como arte. E este seria particularmente o caso da pintura monocromática.

Está claro que o que pretendo dizer com "monocromático" não é meramente uma única cor, mas uma superfície cromaticamente uniforme. Mantegna pintou a sua pedra e suas pinturas "em bronze" evidentemente com a intenção de imitar esculturas e moldagens, e os pintores tinham a opção de trabalhar em grisalha ou em sépia, evitando as diferenças de tonalidade, qualquer que fosse a razão. Hoje, Mark Tansey é um artista monocromático (ele disse a um inquiridor estar economizando cores para a velhice). Mas a pintura monocromática no sentido que pretendo dar a ela não pode recuar a muito antes de Malevich, e mesmo então é preciso fazer alguma distinção. O seu extraordinariamente belo quadro suprematista *Red Square* (*Peasant*) [Quadrado vermelho (Camponês)] de 1915 é na verdade um quadrado vermelho sobre um fundo branco, e portanto mais uma pintura de um quadrado do que um quadrado, ou, para ser enfadonho, um quadrado se auto-retratando. Ou, para ser realmente enfadonho, é uma forma quadrangular em vermelho ilustrando um quadrado vermelho, pois a forma não é um eco perfeito da forma da tela, já que tem um perímetro excêntrico. A importância dessa excentricidade é revelada no *Black Square* de Malevich, novamente em 1915, que "adquiriu a força de uma fórmula mágica" nas mentes de seus contemporâneos. Malevich descreveu-a assim: "dentro do quadrado da tela encontra-se um quadrado, caracterizado com a maior expressividade e de acordo com as leis da nova arte" (ou seja, o suprematismo). Seu aluno Kurlov relatou que ele teria dito que "pintava somente um quadrado, perfeito na expressão e na relação com seus lados – um quadrado desprovido de uma única linha paralela à tela quadrada geometricamente correta e que em si mesmo não repete o paralelismo das linhas dos lados. É a fórmula para a lei do contraste, que existe na arte em geral".[159] Mas o quadrado tinha de ser algo mais do que uma ilustração pedagógica: Malevich foi enterrado em um esquife "suprematista", e em uma fotografia do funeral vê-se o quadrado negro, posicionado como um ícone da Madonna. Foi como a morte da pintura na imagística usada pela crítica do suprematismo.

Foi parte do propósito ambicioso do suprematismo que este devesse permanecer não abstrato, mas pictórico, descrevendo o que Malevich chama de "realidade não-objetiva". Até o suprematismo, as pinturas monotonais monocromáticas eram concebíveis, mas somente como piadas, como quadros de uma realidade objetiva sem diferenciação cromática, como uma pintura inteiramente branca da qual se diz que mostra virgens em sua vestimenta de comunhão andando pela neve, ou a engenhosa descrição de Kierkegaard de uma pintura completamente vermelha da qual se diz que retrata a superfície do Mar Vermelho depois que os israelitas o atravessaram e que as forças do Egito foram afogadas[160] – uma idéia engraçada que foi meu ponto de partida quando comecei a escrever *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum]. Mas, mesmo com o suprematismo, não se poderia

[159] Malevich, K. (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), 193.
[160] Kierkegaard, S. *Either/Or*, trad. D. F. e L. M. Swenson (Princeton: Princeton University Press, 1944), 1: 22.

pensar em pinturas que não fossem quadros, se não de uma realidade objetiva monocromática, após, como Malevitch gostava de dizer, de uma realidade não-objetiva. E, de fato, acho que o termo não-objetivo transmitia esse último sentido, isto é, de alguma realidade espiritual ou matemática, até em tempos bem recentes. O que é hoje o Guggenhein Museum era chamado The Museum of Non-Objective Painting [Museu da Pintura Não-Objetiva], e presumo que a baronesa Hilla Rebay, sua diretora, certamente sentiu – certamente *acreditou* – que as pinturas sob seus cuidados tinham uma importância metafísica muito acima do que qualquer análise formal poderia articular.

De qualquer modo, podemos imaginar dois quadrados vermelhos, um executado no espírito de humor kierkegaardiano e outro no espírito do suprematismo, ambos semelhantes a ponto de nos sentirmos tentados a colocá-los na mesma posição na matriz de estilo. Mas, na realidade, ambos possuem atributos estilísticos muito distintos, sem falar das diferentes interpretações e significados. Mas também podemos pensar em monótonas pinturas monocromáticas elaboradas sem nenhum desses espíritos e cujas semelhanças ou dessemelhanças são puramente acidentais. Acontece que esqueci completamente da pintura monocromática quando escrevi *The Transfiguration of the Commonplace*, mas ainda penso nela, provavelmente em conseqüência da atenção que lhe dirigi, como uma possibilidade conforme Kierkegaard, como ocasião para ironias vagamente filosóficas. Não muito depois do surgimento do livro, contudo, encontrei Marcia Hafif em uma festa, e ela me disse que era uma pintora monocromática. Na verdade, ela se mostrou a líder de toda uma escola de monocromatistas, a que fui apresentado em uma festa que ofereceu para mim em seu *loft*. Com eles, mas sobretudo com Marcia Hafif, aprendi muitas coisas sobre a pintura monocromática – sobre as possibilidades artísticas do que eu descartara como se fosse um simples quadrado vermelho. O simples quadrado vermelho prestou-me um excepcional serviço filosófico, mas estou certo de que foi a minha avaliação da diferença entre quadrados similarmente vermelhos – que aprendi com Marcia e seus colaboradores – que me colocou no caminho da crítica de arte.

Eis aqui uma passagem ampliada do *Chinese Red 33 x 33* [Vermelho chinês 33 x 33] de Marcia Hafif, que ela diz ser "uma pintura entre centenas da mesma artista, e uma pintura entre milhares de centenas de artistas. Como se pode compreender esse quadrado vermelho categoricamente pintado? Por que ele foi pintado com esmalte doméstico? E por que em madeira? Por que em compensado?"

> Em primeiro lugar, a pintura funciona como ela mesma. Ela é vermelha. Ela é quadrada e não muito grande. Está convenientemente posicionada no nível do olhar em uma parede com suficiente espaço livre em seu entorno para ser capaz de se tornar uma figura contra o fundo da parede. Ela tem título: o nome da cor comercial com que é pintada. Olhando-se para ela, reage-se como a qualquer outra coisa no mundo. Ela é vista e a ela se reage silenciosamente à forma e ao tamanho, à reluzente superfície vermelha e às bordas de compensado nu, à distância entre ela e a parede. Então vem a mente e pergunta, o que é isso?
> O objeto está afixado na parede como se fosse um pintura. Na verdade ele está pintado, é uma pintura. E como pintura que tipo de referência ele faz?
> Por ora, essa fratura de seu sentido produziu múltiplas referências: é vista no espaço privilegiado reservado para uma pintura, o suporte de madeira vem da renascença ... o esmalte doméstico vem de nosso cotidiano, a aplicação trivial da tinta com uma broxa de pintar paredes poderia ser usada para pintar uma mesa, o compensado é dos mais comuns, em nada valioso, a superfície de uma cor só pertence à tradição das pinturas monocromáticas, a forma quadrada é neutra e moderna, o tamanho é humano, não sendo nem grande nem pequeno, a pintura é uma amostra da obra do artista.[161]

Que foi pintado como uma cadeira seria pintada, é um fato artisticamente importante sobre esse monocromatismo: ele não é pincelado, da maneira como um outro monocromo seria, mas "cuidado" e limpo. E não é pintado em têmpera, como seria uma pintura sobre base de madeira na renascença, mas em esmalte disponível comercialmente. "Chinese Red" é uma nomenclatura de decoradores, denominando uma cor escolhida em razão da impressão que ela cria. Para quantas pinturas de quadrados vermelhos isso seria verdade? O olho não lhe dirá a não ser que, e até que "a mente invada e indague". E a informação, tão necessária à apreciação da obra, tão necessária à estética da obra, é completamente histórica. Não vejo como vocês podem separar, a exemplo de Eliot, crítica estética e histórica. Mas uma vez tendo-as unificado, as

[161] Nickas, R. & Douroux X., *Red* (Bruxelas: Galerie Isy Brachot, 1990), 57.

hipóteses da matriz de estilo desmoronam. Hegel, ao criticar a filosofia de Schelling, fala de certo "formalismo monocromático", com seu conceito do Absoluto (eis um belo exemplo de piada monocromática) "como a noite em que, como dizemos, todas as vacas são pretas".[162] Sob os auspícios da matriz de estilo, todos os quadrados vermelhos são semelhantes. E somente tornarão explícitas suas diferenças estéticas mediante historicismo.

A história da pintura monocromática ainda deve ser escrita, com Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg e Stephen Prina, merecendo capítulos à parte, e o grupo dos monocromatistas, em torno de Marcia Hafif como *chef d'ecole*, constituindo um capítulo valioso, logo antes daquele sobre os monocromatistas da Filadélfia. E é claro que Robert Ryman merece um capítulo à parte. O interessante sobre sua obra é o grau em que ela, com toda a sua monótona brancura, reflete o tempo em que o artista viveu. A obra da década de 1950 reflete a filosofia do pigmento dos expressionistas abstratos: o artista está vivo para o pigmento e para a tela, sendo as formas aplicadas deliciosamente, como glacê sobre bolo. No espírito de confeitaria da obra, as assinaturas são em tamanho grande e comemorativas, e mesmo as datas são proeminentes, como seriam em um bolo de aniversário. Na década de 1960, Ryman se torna minimalista, e de um certo modo materialista, as pinturas sendo superfície, suporte, pigmento e nada mais. Nas décadas de 1980 e 1990 a sua obra internaliza o pluralismo de nossos tempos; começa a incorporar elementos esculturais – parafusos de aço, prendedores de alumínio, plástico, papel encerado e assemelhados. No entanto, por meio de todas essas mudanças, como o Cândido*, a obra retém a sua branca simplicidade da alma. É uma alegoria de constância e adaptação.

Hafif escreve acerca da *Chinese Red 33 x 33* que ela "toma o seu lugar em uma corrente de algumas centenas de pinturas e existe por si mesma como no contexto do restante da obra". Isso aplica-se também à obra de Ryman, ou, como suponho, de qualquer pessoa. O trabalho adquire sentido a partir do conjunto da obra em que está posicionado, e isso deixa bem claro até que

[162] Hegel, G. W. F. *The Phenomenology of Mind*, trad. J. B. Braillie (London: George Allen and Unwin, 1949), 78.

* N. R. T.: alusão ao conto filosófico de Voltaire, de 1759, intitulado *Cândido* ou *O otimismo*.

ponto o lugar da pintura hoje é a exposição, que fornece o contexto em que a obra deve ser, em si mesma, julgada e apreciada. Nem toda a energia e o sentido derivados de seu posicionamento são perceptivos. Mas a crítica segundo a qual a matriz de estilo foi aqui exposta é um esforço para dizer quanto o nosso envolvimento estético com obras de arte visual deriva daquilo que se pode, com Malevich, cautelosamente chamar fatores "não-objetivos", ou, em todo caso, não-perceptuais. Isso deve ser esperado quando "a mente penetra e indaga".

Essa discussão sobre a pintura monocromática, eu a ofereço como modelo para se pensar a crítica, logo que percebermos que temos de pensar, por profundas que sejam as semelhanças entre obras, em suas histórias individuais. Temos de explicar como elas vieram ao mundo, e aprender a lê-las em termos de enunciados proferidos por cada uma delas e avaliá-las em termos desses enunciados, decidindo se são miméticas ou metafísicas, formalistas ou moralistas, e onde podem se adequar numa matriz de estilo imaginada, e que obras podem ser seus pares, se ainda estamos presos pela idéia de afinidades. O *Black Square* de Malevich, por jogar com a retidão de seu fundamento, pode manifestar alguma afinidade com alguns dos quadrados de Robert Mangold, que não chegam a satisfazer o seu compromisso com vértices perfeitos, embora pareçam viver segundo o código de vértices perfeitos. Mas essa afinidade é, na verdade, apenas um ponto inicial na análise crítica de uma das duas obras e, à medida que prosseguimos em nossa análise crítica, existe também uma clara possibilidade de que o que elas têm em comum seja o aspecto menos interessante de qualquer uma delas. Poderia haver um museu de obras monocromáticas, poderia haver, na verdade, como tentei imaginar na abertura de *Transfiguration of the Commonplace*, uma galeria de quadrados vermelhos, cada um deles profundamente diferente de seus companheiros, mas todos parecendo exatamente iguais.

A pura e simples idéia desse museu é de imenso valor filosófico, como aliás seria o próprio museu, se ele existisse. Vivenciar a coleção, de 1915 até o presente, equivaleria a aprender bastante a respeito de como vivenciar a arte e, em particular, as complexas inter-relações entre as artes visuais e a experiência visual. Mas, para além disso, isso seria demonstrar que o monocromo tem pouca relação com a exaustão interna das possibilidades da pintura, e que a existência de quadrados brancos, quadrados vermelhos, quadrados ne-

gros – ou triângulos cor-de-rosa, círculos amarelos, pentágonos verdes – nada nos diz sobre a morte da pintura, ou, da mesma forma, sobre o fim da arte. Toda pintura monocromática deve ser abordada em seu próprio contexto, e tida como êxito ou fracasso em função da adequação com que ela incorpora o sentido pretendido.

A descrição do "último estágio" das pinturas de Ryman foi, contudo, historicamente acompanhada pela circunstância de que a pintura havia deixado de parecer um meio adequado aos tipos de enunciados atribuíveis a certos artistas de vanguarda ou nem tanto. Tenho em mente que alguns dos artistas mais interessantes de meados da década de 1960 – Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Irwin, Eva Hesse – começaram como pintores, mas acharam a pintura limitadora. Não é como se tivessem se voltado para a escultura como tal, pois as conotações da escultura não teriam sido menos limitadoras na época. Tudo o que a obra desses artistas tinha em comum com a escultura era uma terceira dimensão real, o que de certa forma parece ter relevância marginal, do mesmo modo que é inegável, ainda que também irrelevante, que a dança seja tridimensional. De certa forma, a obra em questão estava espiritualmente mais próxima da literatura, de um certo tipo de poesia concreta, explicitamente nos casos de Nauman e de Morris. Qualquer que fosse o caso, a arte da década de 1970 sentia como se a pintura tivesse sido a matriz que o impulso para uma expressividade mais ampla quebrara em pedaços, deixando em descompasso com a evolução da arte os artistas que persistiam como pintores. A pintura como pintura parecia cada vez mais marginalizada na década de 1970, e, dadas certas ideologias feministas e multiculturalistas, cada vez mais diabólica. É sem importância e irrelevante que "boa pintura" possa ter sido feita naquela época. O critério de boa qualidade que se aplicava à pintura automaticamente deixara de ser um critério para a arte de boa qualidade.

O meu próprio sentido de um término sugere ter sido a notável disjunção da atividade artística transversalmente a todo o setor, e não as fórmulas mais reduzidas de pintura monocromática, que forneceram a evidência de que a narrativa de Greenberg estava concluída e que a arte havia ingressado no que se poderia chamar de "período pós-narrativo". A disjunção foi internalizada nas obras de arte, podendo ter incluída também a pintura. Enquanto Crimp vê evidências da "morte da pintura" em pintores que permitem que suas

obras sejam "contaminadas pela fotografia", eu vejo o fim da exclusividade da pintura pura como o veículo da história da arte. E a obra de Ryman impõe um sentido muito diferente dependendo se alguém o vê como último estágio da narrativa modernista, que na verdade tinha a pintura como seu porta-estandarte, ou como uma das formas que a pintura passou a assumir na era pós-narrativa, quando os seus pares não eram pinturas de outros tipos, mas *performances*, instalações, fotografias, arte da terra, aeroportos, vídeos, tecelagem e estruturas conceituais de todo gênero e ordem. Pode-se dizer que há um imenso menu de escolhas artísticas, e um artista pode optar por tantas quantas ele quiser, como fizeram Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, e quaisquer outros para quem a pureza estética não é bem uma imposição pertinente. Se Ryman pertence a esse mundo da arte, também a ele não há imposições pertinentes.

Mas não é com isso que quero concluir este capítulo, e sim com a natureza da pintura, no que lhes peço que cedam à minha vontade pensando na fase pós-narrativa do resto da história. Meu palpite é que o pluralismo do mundo da arte tenha sido inevitavelmente internalizado pela pintura, que perdeu a qualidade ferozmente excludente que possuía quando se percebia como veículo de avanço histórico, e lutou para purgar-se a si mesma de todos os seus elementos, por assim dizer, contra-revolucionários. No mundo da arte da década de 1950, como vimos, a controvérsia em tom determinado era entre abstração e imagem. Greenberg articulou essa disputa acusando o espaço ilusionista como não próprio à pintura, como vocês estão lembrados. Os pintores tornaram-se hoje singularmente tolerantes pelos padrões de 1950. Você pode pôr formas reais em espaço real, formas reais em espaço abstrato, formas abstratas em espaço real e formas abstratas em espaço abstrato, para usar uma matriz simples. Realmente não há regras. Na National Gallery vi uma obra de Robert Rauschenberg, datada de 1987, que usa um papagaio de papel japonês como elemento de colagem e que, não obstante, é sentida como uma pintura. Uma exposição das obras de David Reed – e ele é quase paradigmaticamente um pintor puro – incorporou pinturas abstratas em uma instalação composta de uma cama e de um aparelho de televisão. Quero ressaltar que, se realmente não há regras, continua aberta a possibilidade de os artistas poderem realizar a arte da pintura da maneira que o quiserem, e trabalhar sob quaisquer imperativos que possam desejar – o que ocorre, uni-

camente, é que tais imperativos não mais estão fundamentados na história. Portanto, é claro que há espaço para nossos maravilhosos pintores – Sean Scully, Dorothea Rockburne, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold e outros. Mas juntamente com o tipo de pintura que associamos a eles, existem pinturas que cada vez mais incorporam palavras em si mesmas. As limitações da pintura, que guiaram os pioneiros da década de 1960 para a invenção de formas mais adaptáveis a seus pensamentos, inevitavelmente relaxaram, e a pintura foi redefinida de modo a admitir o equivalente daquelas novas formas e, portanto, da expressão de pensamentos de equiparável poder. É preciso admitir que aquelas limitações anteriormente proporcionaram grande força à arte da pintura, que tinha de encontrar meios de trabalhar com essas limitações. Mas a acomodação é a chave da sobrevivência no mundo da arte, no qual tudo vale. Indubitavelmente, fazendo uma analogia um tanto cômica com os políticos americanos de hoje em dia, é um pouco como a incorporação pelos democratas, em sua assim chamada "visão", de todas as coisas que antes eram pensadas como republicanas – corte de taxas, corte de gastos, governo mínimo, etc. Dificilmente o que pensamos como democrata – mas talvez necessário para a sobrevivência política. A política da pintura pode ser como aquelas da época em que nós – eu e Hans Belting, de qualquer forma – viemos a pensar como o fim da arte.

Com isso, volto ao tema do museu, a partir de cujas ruínas Douglas Crimp proferiu a morte da pintura. Na verdade, na década de 1970 havia todos os tipos de razões, a maior parte delas políticas, para que os teóricos da arte dessem por morto o museu, e nas mentes de muitos teria havido uma conexão clara entre a morte do museu e a morte da pintura, sobretudo porque museus e pinturas pareciam internamente relacionados a ponto de, se a pintura estivesse morta, não haver mais razões para os museus existirem. Mas, se a pintura não está morta, ela certamente passou por transformações do tipo que tenho amplamente explicado, tornando-se simplesmente uma das formas passíveis de ser assumidas pela expressão artística no período pós-histórico, o que suscita a questão do papel do museu em relação às outras formas. Ou seria a conexão entre a pintura e o museu precisamente tão estreita quanto os críticos de ambos têm insistido, de modo que o próprio museu não é mais o único fórum para se expor arte, assim como a pintura deixou de ser a forma privilegiada para a expressão artística? E, se a pintura perdeu sua posição privilegiada no fazer artístico, isso obriga também o museu a perder sua posição exclusivamente privilegiada, que na verdade veio juntamente com sua condição de veículo da história da arte? O final da arte significa *algum* tipo de degradação da pintura. E isso também significa a degradação do museu? São matérias que apenas começo a abordar nas páginas que ainda me restam.

THE SCOTTISH SYMPHONY [A SINFONIA ESCOCESA]: *CELTIC KINLOCH RANNOCK* (1980) POR JOSEPH BEUYS. CORTESIA: RONALD FELDMAN FINE ARTS, NOVA YORK. CRÉDITO DA FOTO: D. JAMES DEE.

CAPÍTULO DEZ

Museus e milhões de sedentos

NO ROMANCE DE HENRY JAMES, *The Golden Bowl* [A taça de ouro], um de seus personagens principais, Adam Verver, é um rico colecionador de arte que acumula obras da mais alta qualidade e em grande quantidade, a fim de constituir um museu visionário na sua própria cidade – "American City", como James a chama categoricamente. Ele imagina uma imensa sede por beleza da parte de um sem-número de trabalhadores cuja labuta o fizera o homem rico que é. Como se fosse para saldar essa dívida, ele fundará um "museu dos museus" – uma casa na colina "de cujas portas e janelas, abertas para milhões gratos e sedentos, o maior, o mais alto conhecimento resplandecerá para abençoar a terra".[163] O conhecimento, com efeito, era o conhecimento da beleza, e Verver deve ter pertencido a uma geração que ainda ecoava o pensamento comovente de que beleza e verdade seriam idênticas, de que a "libertação do cativeiro da fealdade" significava a libertação do cativeiro da ignorância e, portanto, que a exposição à beleza equivaleria a um currículo de conhecimento. Acho improvável que Verver faça uma análise apurada da teoria que o orientou, mas "ele estava em condições de mensurar a urgência em libertar-se do cativeiro da fealdade", conta-nos James, pois até Verver descobriu a realidade profunda da beleza artística, ele que tinha estado "relativamente cego". Em determinado momento, com a força de uma revelação, ele descobriu o seu próprio desejo de perfeição, ao qual antes fora cego. O seu "museu dos museus" destinava-se a ser um "receptáculo de tesouros garimpados para a santidade positiva". A população de American City seria a beneficiária do que lhe custou tempo e esforço para descobrir.

[163] James, H. *The Golden Bowl*, ed. Gore Vidal (London, New York: Penguin English Library, 1985), 142-43.

Creio que se possa dizer que algo como o espírito de Verver seja palpável nos grandes museus erigidos nos Estados Unidos nos anos Golden Bowl (o romance foi publicado em 1904).

O Museu do Brooklyn, aberto ao público em 1897, é um bom exemplo do espírito de Verver. Foi projetado pela grande empresa de arquitetura da Nova York do tempo de James, a McKim, Mead and White – arquitetos responsáveis pela Universidade de Colúmbia, em Morningside Heights, e por muitas das opulentas estruturas da cidade naquela era otimista – e foi pensado como um museu dos museus em dois sentidos: estava destinado a ser a maior estrutura museológica do mundo e, portanto, um museu dos museus no sentido aumentativo em que falamos em "rei dos reis"; e um museu dos museus no sentido agregativo, já que deveria ser composto de museus, cada qual dedicado a um ramo do conhecimento (haveria mesmo, como vim a saber, um museu de filosofia sob seu vasto arco multiabobadado). Ele deveria se situar no ponto mais elevado do Brooklyn e, embora apenas a ala oeste da estrutura projetada tenha de fato sido erigida, o museu comunica esse sentido pelo templo clássico inserido em sua fachada, com suas oito colossais colunas. Quando ele foi inaugurado, há quase um século, havia algo quase tocante na disparidade entre a sua proclamação arquitetônica de grandeza e a limitada extensão de seu acervo de belas-artes. Há também algo tocante na disparidade entre a sua visão e a sua condição inacabada. É óbvio que a comunidade do Brooklyn jamais despertou para a tremenda visão incorporada em seu grande fragmento arquitetônico. Suas exposições itinerantes de museus são visitadas pelo mundo da arte de Manhattan; o seu acervo permanente é do mais elevado significado erudito; suas coleções públicas estão nos programas das escolas públicas do Brooklyn; é um recurso valioso para a população crescente de artistas que vivem no Brooklyn, mas que prefeririam, ao final das contas, viver em Manhattan se pudessem se dar a tal luxo. E, no entanto, os moradores do Brooklyn que não eram artistas ou estudiosos não deram grandes mostras da sede que os Ververs imbuídos de altos ideais do Brooklyn tinham em mente quando decidiram construir um museu "digno da riqueza [do Brooklyn] de sua posição, de sua cultura e seu povo".[164] A não ser pelas multidões de colegiais que as atravessam feito revoadas de aves aquáticas, suas galerias têm amplos espaços vazios, pelos quais as pessoas de certa idade sentem nostalgia dos museus de sua juventude.

Por ora quero pôr de lado os milhões de sequiosos do bairro do Brooklyn – e de todas as comunidades na nação que possuem museus amplamente não-visitados e erigidos segundo o espírito "museu dos museus" – e refletir sobre o que os Ververs da nação supunham que justificasse sua crença no valor do museu. Verver certamente havia experimentado a arte antes de alcançar a sua revelação – antes, nas palavras de James, "ele escalou o seu pico vertiginoso". Mas ele não a havia vivenciado, como se pode dizer, usando um termo fora de moda, de maneira existencial ou transformadora. Com isso quero dizer que ele não a tinha experimentado de um modo que lhe conferisse uma visão do mundo e do sentido de viver no mundo. Existem tais experiências com arte, nenhuma delas mais convincente do que a que Ruskin descreve a seu pai, em carta de 1848. Ela ocorreu em Turim, onde Ruskin se distraía copiando um detalhe do *Salomão e a rainha de Sabá*, de Veronese, na galeria municipal da cidade. Ele escreveu a carta após ouvir um sermão pregado segundo a fé waldensiana, a justaposição entre o sermão e a pintura servindo para "desconvertê-lo".

> Certo dia, enquanto eu estudava a bela dama de honra do quadro de Veronese, fiquei tocado pela magnificência da vida que o mundo parece destinado a desenvolver, quando se tenta o melhor ... Será possível que todo o seu poder e beleza sejam adversos à honra de seu Criador? Teria Deus feito belos rostos e membros fortes, criado essas energias estranhas, feéricas e fantásticas e criado o esplendor da substância e o amor a ela, criado ouro, pérolas e cristal, e o sol que os magnifica, e enchido a fantasia humana com todos os pensamentos esplêndidos; e concedido ao toque humano o seu poder de dispor, abrilhantar e aperfeiçoar, apenas para que todas essas coisas conduzissem Suas criaturas para longe Dele? Seria esse poderoso Paolo Veronese ... um servo do diabo? E seria aquele pobre infeliz em uma assentada gravata preta, a quem tenho ouvido nessa manhã de domingo, expondo Nada com um som fanhoso – um servo de Deus?[165]

Ruskin foi submetido, com a experiência de uma grande pintura, a uma transformação de visão, e adquiriu uma filosofia de vida. Até onde posso afirmar, James não nos legou nenhum episódio comparável para Adam Verver,

[164] Ferber, L. "History of the Collection", *Masterpieces in the Brooklyn Museum* (Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1988), 12. Ver também "Part One: History", *A New Brooklyn Museum: The Master Plan Competition* (Brooklyn: The Brooklyn Museum and Rizzoli, 1988), 26-76.

[165] Ruskin, J. "Communication to his father", in Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years* (New Haven: Yale University Press, 1985), 256.

embora pressinta que provavelmente teria sido equivalente de alguma forma, ainda que envolvesse "o esplendor da substância e o amor a ela – ouro, pérolas e cristal". Verver fez a corte a sua segunda esposa levando-a a Brighton para ver uma coleção de azulejos damascenos. James, com efeito, os descreve como "o azul ametístico infinitamente antigo e imemorial do esmalte menos passível de crítica que a impudência da realeza". Talvez porque Adam Verver estivesse em vias de pedir uma jovem e bela mulher em casamento, ele pensa, "talvez pela primeira vez em sua vida, na fugacidade do pensamento, o processo em si é tão belo quanto a perfeição percebida e admirada".[166] Em todo o caso, sendo atingido pela magnificência da substância, Verver ao mesmo tempo vê a fealdade do ambiente circundante que, eu pelo menos posso inferir, ele tem de supor irremediável, ou então, dada a sua vasta energia, teria encontrado algum modo de mudar diretamente essas condições. Em vez disso, ele pensa na arte como algo que revela e ao mesmo tempo redime a desolação da vida comum. Ele sente certa desolação até mesmo em sua existência como viúvo, já que de outro modo ele não arriscaria tanto em embarcar em um segundo e perigoso casamento – a não ser que visse a beleza que adquiriria como equivalente à que uma grande obra de arte traria para sua vida.

Não se tem aí o que se poderia chamar de experiências rotineiras da arte, ou, no caso de Ruskin, a experiência rotineira de museu. Verver e Ruskin encontraram obras de arte em um contexto existencial, que, projetado em perspectiva pela arte, é como um texto filosófico lido no momento certo. É difícil saber se quaisquer outras obras da Galeria Municipal de Turim teriam provocado o mesmo efeito, ou os azulejos damascenos em qualquer outra época. Também vale observar que a experiência não faz especialmente de um homem uma pessoa melhor. Verver realmente tentou usar o modelo da obra de arte e do museu como modelo para as relações humanas, casando a sua filha com o que ela mesma descreve como sendo um *morceau de musée*, e transformando a sua própria esposa ornamental em uma espécie de guia para o museu dos museus. O museu provavelmente é um modelo muito pobre para uma vida feliz. E o casamento triste e não consumado de Ruskin com a sedutora Effie Gray sugere que o saudável hedonismo subscrito por Veronese não dissolveu suas inibições sexuais. Sem dúvida, um psicanalista acharia significativo que o "detalhe" que o obcecava fosse o babado na saia da dama de

[166] James, H. *The Golden Bowl*, 220.

honra. Não obstante suas vidas terem ficado aquém da arte que os redimiria, os dois homens achavam imperativo estender a homens e mulheres comuns os benefícios da arte – Verver por meio do museu dos museus, Ruskin por seus escritos e suas aulas de desenho no Working Men's College de Londres. Ambos eram missionários estéticos.

Penso que é a possibilidade dessas experiências como as que descrevi que justifica a produção, manutenção e exposição da arte, mesmo se a possibilidade, por um motivo qualquer, não se torne real para a maior parte das pessoas. As experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingentes em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões. É por isso que sempre voltamos às grandes obras: não porque nelas vemos algo novo a cada vez, mas porque esperamos que elas nos ajudem a ver algo novo em nós mesmos. É difícil encontrar uma reprodução em cores do *Salomão e a rainha de Sabá* porque hoje, como resultado de estudos realizados, acredita-se ser ela, parcial ou totalmente, obra do atelier de Veronese: ela não figura como uma das obras obrigatórias de Veronese. Pode-se perguntar se Ruskin, sabendo disso, teria se transformado no que se transformou. Até onde sei, não há condição especial que uma obra de arte tenha de satisfazer para catalisar a reação: poucas obras significam tanto para mim quanto a *Brillo Box* de Warhol, e boa parte de meu tempo de vigília tenho passado elaborando as implicações de minha experiência em relação a ela. Eu só diria que a arte pode significar muito pouco para alguém que até agora tem sido – como fora Adam Verver enquanto acumulava a sua grande fortuna – "cego" e insensível à arte, mesmo se a tivesse experimentado ou se convivido com ela. E o próprio museu se justifica pelo fato de que, não importa o que ele faça, ele disponibiliza esses tipos de experiência. Eles nada têm que ver com a erudição de história da arte nem com a "apreciação da arte", quaisquer que sejam as suas virtudes. E na verdade as experiências podem acontecer também fora dos museus: às vezes penso que todo o meu envolvimento com a pintura foi abruptamente determinado quando, como soldado na campanha da Itália, deparei-me com uma reprodução de uma obra-prima da fase azul de Picasso, *La Vie*. Eu pensei que seria capaz de compreender algo profundo se compreendesse aquela obra, mas também sei que tomei a resolução de fazer a peregrinação para vivenciar a própria pintura, em Cleveland, assim que retornasse à vida civil. Ainda, comumente, é nos museus que a maior parte de nós en-

contra as obras que nos tocam da maneira como Veronese tocou a Ruskin. Em uma entrevista à imprensa, há pouco tempo, alguém confessou à curadora de uma exposição de fotos raras que não conseguiria se imaginar vivendo com uma daquelas fotos, e a resposta da curadora me pareceu bastante profunda. Ela observou que, na verdade, era maravilhoso que tivéssemos museus para obras como aquelas, que exigem demais de nós para sermos capazes de contemplá-las tendo-as em nossas casas.

Ao mesmo tempo, hoje, a muitos essas experiências parecem tornar o museu vulnerável a certo tipo de crítica social. Ele não é aquilo que milhões de sequiosos desejam. Com isso, volto-me para as vastas populações do Brooklyn, para as quais o museu na melhor das hipóteses é uma lembrança de infância, ou, na pior delas, um amontoado arquitetônico na Eastern Parkway, sem nenhum sentido particular para suas vidas. No momento, nos Estados Unidos certamente, há no ar uma visão radical que compartilha pelo menos uma premissa com Adam Verver: os milhões de sequiosos têm sede de arte. A arte de que estão sedentos, contudo, não é algo que o museu até então tenha sido capaz de lhes proporcionar. O que eles buscam é *uma arte propriamente sua*. Em um ensaio de caráter excepcionalmente investigativo sobre a chamada "arte com base na comunidade", Michael Brenson escreve:

> A pintura e a escultura modernistas hão sempre de proporcionar uma experiência estética de um tipo profundo e indispensável, mas trata-se de uma experiência que hoje pode fazer muito pouco para responder aos desafios sociais e políticos e aos traumas da vida americana. Seus diálogos e reconciliações são essencialmente privados e metafóricos, e hoje eles estão com um limitado potencial para falar a esses cidadãos da América multicultural cujas tradições artísticas abordam objetos não como mundos em si mesmos, mas como instrumentos de performances e outros rituais que ocorrem fora das instituições ... Certamente imagens cujos lares são as galerias, e os museus pouco podem fazer em resposta à atual crise de infra-estrutura na América.[167]

Esse ensaio aparece em um volume que descreve e comemora uma exposição algo extraordinária que aconteceu em Chicago em 1993, chamada *Culture in Action* [Cultura em ação]. Para a exposição, vários grupos, tão distantes socialmente, digamos, do The Art Institute of Chicago quanto se possa imaginar, foram liderados por artistas para criar uma "arte propriamente sua", que por sua vez, artisticamente falando, estava tão distante daquela arte grandiosa e imponente que aquelas estruturas grandiosas e imponentes abrigam quanto é possível imaginar no contexto da arte. Brenson, outrora um crítico de arte destacado do *The New York Times*, sente-se espiritualmente em casa nessas instituições, e fala sobre a arte que elas contêm, mesmo nesse ensaio, de um modo que Adam Verver e John Ruskin reconheceriam e endossariam:

> Uma grande pintura é uma extraordinária concentração e orquestração de impulsos e informações artísticas, filosóficas, religiosas, psicológicas, sociais e políticas. Quanto maior o artista, mais cada uma das cores, linhas e gestos se tornam ao mesmo tempo uma corrente e um rio de pensamento e sensações. As grandes pinturas condensam momentos, reconciliam polaridades, sustentam a fé no potencial inexaurível da arte criadora. Como resultado, inevitavelmente tornam-se emblemas de possibilidade e poder.
> ... Para públicos que amam a pintura, as experiências que esse tipo de concentração e coerência oferece podem não apenas ser profundas e poéticas, mas também extáticas, mesmo místicas. Espírito encarnado na matéria ... Não só um mundo espiritual invisível parece existir, mas ele parece acessível, ao alcance de qualquer pessoa que possa reconhecer a vida do espírito na matéria.
> A pintura indica a promessa de cura.

Eis uma caracterização razoavelmente elogiosa da arte do museu, e dificilmente pode haver qualquer medida pela qual ela possa ser tornada comensurável com "uma arte propriamente sua" do tipo a que a *Culture in Action* se dedicara. Provavelmente o exemplo mais controverso desta arte foi um doce em barra que a seção local 552 do The Bakery, Confectionary and Tobacco Workers International Union of America desenvolveu sob orientação dos artistas Christopher Sperandio e Simon Grennan. Com o nome de *We Got it!* [Conseguimos!], o doce é descrito no texto como "The Candy of their Dreams" [O doce de seus sonhos]. Não existe, como posso dizer, nenhum parâmetro em que *We Got It!* estaria em determinado local e o *Salomão e a rainha de Sabá* de Veronese em outro. Existe uma resposta a isso, que considero como perigosa, mas que deve ser enfrentada. É a resposta que torna toda arte compatível mediante relativização: Veronese está para o grupo representado por Verver e Ruskin – e por Brenson em um de seus aspectos – o que *We Got It!* está para o grupo representado pelos trabalhadores da Seção 552.

[167] Brenson, M. "Healing in Time", in Mary Jane Jacob, ed., *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* (Seattle: Bay Press, 1995), 28-9.

Então, assim como o doce em barra é "uma arte propriamente sua" para o último grupo, *Salomão e a rainha de Sabá* é uma arte propriamente *sua* – usando expletivos familiares – para os homens brancos e ricos para quem, nos termos explícitos de Brenson, a pintura é tanto um emblema de possibilidade quanto um emblema de *poder*. Essa posição tem a conseqüência instantânea de "tribalizar" o museu. Isso é válido para o grupo para o qual os objetos constituem uma "arte propriamente sua" – o que exclui a vasta população do Brooklyn que acima descrevi como sedenta, de acordo com as premissas dessa posição, de uma arte propriamente sua.

Em razão das questões que suscita, parece-me que a *Culture in Action* foi uma exposição que representou um marco divisório. Ela cristalizou tantas das questões que hoje nos dividem em facções que, espero, sejam discutidas até que sejam resolvidas. Algumas dessas questões inevitavelmente envolvem o museu, e é sobre isso que quero tecer alguns poucos comentários. São questões com as quais eu mesmo tenho me envolvido de várias maneiras, e assim em parte falo a partir de minha própria experiência.

1. *Arte pública.* Sempre houve um certo tipo de arte pública nos Estados Unidos, qual seja, a construção de monumentos comemorativos. Mas em tempos relativamente recentes o "espírito Verver" foi invocado como resposta à falta de público nos museus, fazendo estes irem ao público, colocando-se "não-monumentos" em espaços públicos ante os quais o público deveria reagir da mesma maneira – esteticamente – como reagiria a obras expostas em um museu. Essa estratégia era sutilmente arquitetônica, na medida em que criava um museu sem paredes e colonizava espaços em nome do museu, ostensivamente em benefício do público. O próprio público não tinha voz na escolha da arte, e isso foi determinado pelo que chamo de curadoria – especialistas em arte que conhecem, como o público em geral não conhece, o que em arte é bom e o que não é. Não se pode duvidar de que isso poderia ser interpretado como um jogo de poder por parte da curadoria, tendo surgido como tal em um dos grandes dramas artísticos de nossa época, o conflito em torno do *Tilted Arc* de Richard Serra no Federal Plaza de Nova York. Estou bastante orgulhoso de ter defendido a remoção daquela escultura em minha coluna no *The Nation* – posição que, penso eu, não haveria como ser defendida em nenhuma publicação sobre arte dos Estados Unidos. Lembro-me de Tony Korner, editor da *Artforum*, dizendo que muitos ali concordavam comigo, mas não havia como a revista expor-se tanto. O mundo da arte girou em círculos nas audiências a respeito do assunto, mas em vão: a peça foi removida, e o feio vazio do Federal Plaza foi devolvido para o público para seus usos mais modestos. Em minha concepção, essa controvérsia fez mais do que qualquer evento individual para revelar ao grande público o componente de poder na realidade do museu. Bem, templos sempre foram emblemas de poder, mas de maneira dissimulada pela espiritualidade de suas práticas e afirmações. Enquanto os museus eram representados como templos da verdade-pela-beleza, as realidades de poder eram invisíveis.

2. *A arte do público.* Haveria dois modos de abordar esta questão. Um deles seria dar ao público maior chance de expressão sobre a arte com a qual teria que conviver nos espaços extramuseológicos. Isso não deveria apresentar dificuldades desmedidas: na verdade, este deveria ser um dos locais em que a democracia participativa realmente poderia ter uma oportunidade. O público a ser envolvido com a obra de arte deveria participar das decisões que afetam a sua vida estética. Christo durante todo o tempo envolve o público relevante, e na verdade o processo de tomada de decisões é parte da obra que ele executa, o qual é também, e de maneira bastante importante, efêmero – as gerações futuras não serão sobrecarregadas por ele. Contudo, essa decisão ainda se encontra baseada na idéia do museu, que está onde quer que a arte em questão esteja: os espaços extramuseológicos são, durante a existência da arte, recintos apartados dos museus, as reações são reações a museus, e o público recebe informações principalmente como corpo consultivo – como uma junta de especialistas, com efeito, sobre o assunto das suas próprias vontades, preferências e desejos. A reação de alguns dos proprietários de terra da Califórnia ao *Running Fence* de Christo – que foi realizado em parte porque eles permitiram que fizesse – compara-se em poesia e intensidade à resposta de Ruskin a Veronese, para quem os viu no filme de Meisels Brother. Mais tarde voltarei à idéia de uma estética participativa.

Antes de me voltar para outra alternativa – de criar arte não-museológica transformando o público em seu próprio artista – deve-se reconhecer que, uma vez que se tenha dado entrada ao público nos processos de tomada de decisões do museu, tanto o museu como o público passam a determinar em que parte, se em alguma, deve ser traçada uma linha entre o que pode e o que não pode ser exibido. Nos Estados Unidos, nosso público tem sido muito

preparado sobre a arte com conteúdo sexual e as questões concomitantes relacionadas à censura. Mas no Canadá, recentemente, houve um grande clamor sobre a aquisição de arte do tipo mais estimado pela crítica – *Voice of Fire* [Voz do fogo] de Barnet Newman e *Number 16* [Número 16] de Mark Rothko. Agora, uma clara vantagem da "tribalização" do museu, de dizer, com efeito, que o museu é para a arte *propriamente deles* para dado "eles" – é que cabe a "eles" determinar o que a arte "deles" deve ser, e isso não é assunto para o público que fica fora dos museus. Isso pode contornar a questão da censura e assemelhados, exceção feita à carga tributária que igualmente incide sobre "eles". Isso não seria um problema com o museu dos museus, que os Ververs da comunidade poderiam sustentar com seus próprios bolsos prósperos. Eles só teriam de lidar com suas consciências investindo seus dólares em arte em vez de em outras coisas boas. Por outro lado, nem mesmo mostras como a *Culture in Action* poderiam acontecer sem considerações tributárias envolvendo grupos exceto aqueles com poder de decisão conquistado pelos financiamentos para a produção de uma arte propriamente *deles*. Houve um apoio importante do *National Endowment for the Arts* [Fundo Nacional para as Artes], para não falar de uma página inteira de organizações isentas de tributação. O texto não nos dá o orçamento para toda a operação, de modo que não tenho idéia do custo de produção, para os contribuintes, dos doces em barra de *We Got It!* Elas não renderam muito dinheiro, apesar de todo o esforço feito para vendê-las à população de Chicago faminta por doces. Elas não tinham um gosto melhor porque eram arte. Por outro lado, o doce não poderia ter sido feito como arte se não estivesse lá a fábrica de que os confeiteiros se utilizaram durante o tempo necessário para se produzir *We Got It!* É claro que Richard Serra não foi obrigado a montar uma usina de laminação de aço para chegar às imensas chapas de aço intempérico exigidas por *Tilted Arc*. Mas de qualquer forma é isso.

Visto que existe um aspecto da arte contemporânea que, talvez, a distinga de toda a arte feita desde 1400, suas ambições principais não são estéticas. Seu modo principal de relacionamento não se destina a espectadores enquanto espectadores, mas a outros aspectos das pessoas a quem a arte se dirige, e portanto o domínio principal de toda essa arte não é o próprio museu, e certamente não os espaços públicos constituídos como museus em virtude de terem sido ocupados por obras de arte que sejam fundamentalmente estéticas e que se dirigem às pessoas basicamente como espectadoras. Em um ensaio

na *ArtForum* de 1992, escrevi o seguinte: "O que vemos hoje é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele possibilitado por um museu ... e este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele. Portanto, testemunhamos, tal como vejo, uma tripla transformação – na criação da arte, nas instituições de arte, no público de arte".[168] Não fiquei surpreso em ver essa passagem citada como texto capacitador em *Culture in Action*. Em parte não fui surpreendido pelo fato de que meu pensamento em certa medida se inspirava no esforço anterior da principal idealizadora da exposição, Mary Jane Jacob, curadora independente de imensa energia e visão social, cuja exposição de arte específica do local, em Spoleto, EUA, achei realmente notável.

A arte extramuseológica abrange desde certos gêneros que não são facilmente vistos como pertencendo a museus, como a arte da *performance*, ou por intermédio da arte – *We Got It!* é um exemplo indicador – endereçada como é a uma comunidade particular definida ao longo de linhas raciais, econômicas, religiosas, sexuais, étnicas ou nacionais – ou ao longo de outras linhas que permitem identificar comunidades. A memorável Whitney Bienal de 1993 foi uma antologia de arte extramuseológica que de repente ganhou espaço para exibição em um museu que reconheceu naquela exposição a tendência que eu tinha em mente. Receio que, pronto como eu estava para apoiar essa arte, eu odiasse vê-la no museu. Mas isso mostra a minha natureza politicamente retrógrada. O resultado natural de uma *arte propriamente sua* é quase que certamente um *museu propriamente seu* – um museu de interesse específico, tipificado pelo Jewish Museum de Nova York em seu retorno ao tribalismo, ou pelo National Museum of Women in the Arts em Washington, no qual a experiência da arte está ligada ao modo como os indivíduos se identificam com a comunidade de cuja arte trata e que divide o público entre aqueles para quem a arte se dirige e os outros.[169] (A asserção de que "o" museu já está tribalizado repousa, portanto, em outra, relativa aos *museus propriamente seus* para vários *eles* – dividindo o público entre homens brancos ou da classe com poder de decisão, por um lado, e os sem poder de decisão e marginais, por outro.)

[168] Danto, A. C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992), 12.

[169] Discuto isso em meu "Post-Modern Art and Concrete Selves", *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists* (New York: The Jewish Museum, 1993).

3. *Mas isso é arte?* Parte do que torna possível a arte com base na comunidade, pelo menos do tipo exemplificado por *We Got It!*, são certas teorias que realmente não haviam sido articuladas antes da década de 1970, ou no final da de 1960 no mínimo, embora se possa questionar que tinham sido lançados os fundamentos dessas teorias já em 1915, quando Marcel Duchamp introduziu seus manufaturados. A asserção mais radical das teorias emancipatórias seria a de Joseph Beuys, que acreditava não só que qualquer coisa pudesse ser uma obra de arte, mas, ainda mais radicalmente, que todo mundo era artista (o que obviamente difere da idéia de que qualquer um pode ser um artista). As duas teses estão ligadas. Se arte é estreitamente compreendida, digamos, em termos de pintura ou de escultura, então a última tese é a de que todo mundo é um pintor ou um escultor, o que é falso diante de outra asserção, a de que todo mundo é um músico ou um matemático. Sem dúvida todo mundo pode aprender a desenhar ou a modelar até certo ponto, mas geralmente aquém do ponto em que a pintura ou a escultura começam a ser arte. Até onde sei, não existe espaço para gradações discriminatórias na emancipação beuysiana. É arte se for arte, de outro modo não é arte. Pode haver um critério especial por que podemos distinguir *We Got It!* de outros doces em barras, mas certamente não os critérios por que os próprios doces em barras são classificados como melhores ou piores – por gosto, tamanho, considerações nutricionais ou o que quer que seja. *We Got It!* pode não corresponder a todos os critérios para se ter um doce em barra e ainda assim ser arte, enquanto os demais são simples doces em barras. Um doce em barra que é uma obra de arte não precisa ser um doce em barra especialmente bom. Ele tem de ser apenas um doce em barra produzido com a intenção de ser arte. Pode-se mesmo comê-lo, pois sua comestibilidade é consistente com a sua qualidade de ser arte. E vale observar que o primeiro de uma série que Beuys denominou "múltiplos" consistia em um pedaço de chocolate em cima de um pedaço de papel comum. Certamente haveria algum valor em se elaborar as diferenças entre essa obra e *We Got It!* – e entre ambos e o imenso pedaço de chocolate que a jovem artista conceitual Janine Antoni incorporou em sua obra de 1993, *Gnaw*. Deve-se começar com a diferença entre subsistência, merenda e gula, e portanto entre os regimes alimentares de um soldado, de alguém aficionado por doces e de um bulímico. Entrementes, é um tanto irônico o fato de existir um sentido de "qualidade" derivado dos grandes conhecedores e dos dinamismos do mercado secundário, no qual alguém pode anunciar um

dos chocolates de Beuys como "de alta qualidade especial". Isso significaria, entre outras coisas, que os cantos são agudos e as bordas aparadas. Mas isso nada tem a ver, se poderia pensar, com o espírito do múltiplo como arte. Seria como pedir um alto preço pela pá de neve de Duchamp com base em que "não se fazem mais pás de neve como essa" – isto é, com base em seu acabamento e na densidade do metal. Tampouco tem muito que ver com a gama de sentidos disponibilizada para a arte quando as próprias obras de arte são feitas de chocolate.

É fácil, assim, ver que "qualidade" nada tem a ver com ser arte sob considerações beuysianas, e é nesses termos que a "qualidade" foi questionada em um famoso e controverso ensaio de Brenson no *The New York Times*, publicado sob o seguinte título: "É a qualidade uma idéia cuja época já passou?" Vale ressaltar, penso eu, que a irrelevância do conceito de qualidade não é como tal a marca de uma *arte propriamente sua*. A arte das mulheres – e aqui não estou pensando nas belas-artes produzidas por mulheres, mas na arte tradicional das mulheres, como colchas de retalhos, que inicialmente não entravam nos museus de belas-artes – estava sujeita à avaliação com referência à qualidade. Em razão das proibições iconoclastas, judeus e muçulmanos não produziram pintura e escultura, mas pouco se duvida que o que eles produziram como arte era marcado pelo critério da qualidade. Mesmo a obra de Beuys – "a voz mais profética", de acordo com Brenson – para a *Culture in Action* é algumas vezes melhor do que em outras exposições, segundo os critérios que o repúdio à idéia de qualidade questiona. Penso que haveria consenso a respeito de quais obras de Beuys seriam melhores e por que e o que as faz tão boas quando são boas. Na verdade, a obra de Beuys propicia experiências da mesma ordem que a propiciada pelos azulejos damascenos ou pelo *Salomão e a rainha de Sabá*, de Veronese. Em 1970, por exemplo, Beuys encenou uma *performance* (ele usou o termo "ação") chamada *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, no Edinburgh College of Art. Existe um registro fotográfico dele, mostrando-o com os seus característicos chapéu de feltro e trajes de caçador, de pé em uma grande sala lúgubre, ou ajoelhando-se em seu chão incrustado de tinta, circundado por algum equipamento eletrônico. Segue a descrição de parte da *performance*:

> Suas ações são reduzidas a um mínimo: ele faz rabiscos em um quadro e o empurra pelo chão com uma vareta em um circuito de quarenta minutos de Christiansen [isto é, o pianista], mostra filmes feitos por ele mesmo (não muito

bem-sucedidos, pois a edição destrói o ritmo), e de Rannock Moor deslocando-se lentamente além da câmera, a 5 km/h. Ele passa mais de uma hora e meia pegando pedaços de gelatina das paredes e pondo-os em uma bandeja, que esvazia sobre sua cabeça em um movimento convulsivo. Finalmente, ele fica parado quieto durante quarenta minutos.

Narrado assim, soa como se não fosse nada, mas de fato é eletrizante. E não falo só por mim: todos os que assistiram à *performance* inteira se converteram, embora cada qual, não é preciso dizer, com uma explicação diferente.[170]

Chamo a atenção para a palavra "conversão", que faz eco à "desconversão" de Ruskin. E acho que todo mundo que lê a descrição desejaria ter estado lá para experimentá-la por si mesmo. Às vezes tende-se a pensar em Beuys como se ele fosse alguém que tivesse sido influenciado pelas idéias de Beuys. Mas ele era um artista surpreendente, com um estilo irresistível, capaz de provocar efeitos impressionantes nas pessoas.

Há uma resposta para essas objeções. Pode-se argumentar que membros das comunidades marginalizadas que produzem arte para a qual o valor é relevante têm internalizado os valores da cultura artística dominante mas essencialmente estrangeira, e que Beuys, mesmo que fosse um profeta, continuava contaminado pelas instituições que o formaram. A verdadeira arte com base na comunidade está submetida a critérios, que não são do tipo que se aplica à cultura artística dominante, tornada sacra em museus e suas instituições satélites.

Mas não pretendo aqui prolongar a discussão. Pode-se supor que o tipo de arte que o museu define teve o seu momento e que o conceito de arte passa por uma revolução tão notável quanto aquela da qual o conceito surgiu, em torno do ano 1400, e que fez do museu uma instituição exatamente adequada à arte desse tipo. Eu próprio argumento aqui, e em diversos lugares, que é chegado o fim da arte, significando que a narrativa gerada por esse conceito encontrou o seu fim internamente projetado. Quando a arte muda, o museu pode desaparecer gradualmente como a instituição estética fundamental, e as exposições extramuseológicas do tipo exemplificado por *Culture in Action*, em que arte e vida estão muito mais estreitamente entrelaçadas do que permitem as convenções do museu, podem se tornar a norma. Ou então o museu pode ele próprio se tornar esteticamente marginalizado, uma vez que se torna tribalizado em relação ao que ainda pode permanecer como cultura artística

[170] Tisdale, C. *Joseph Beuys* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), 195-6.

dominante, compreendida como território de certos tipos sexuais, econômicos e raciais. Por certo que isso suprimiria muito da pressão exercida sobre o museu – o que também teria o seu preço.

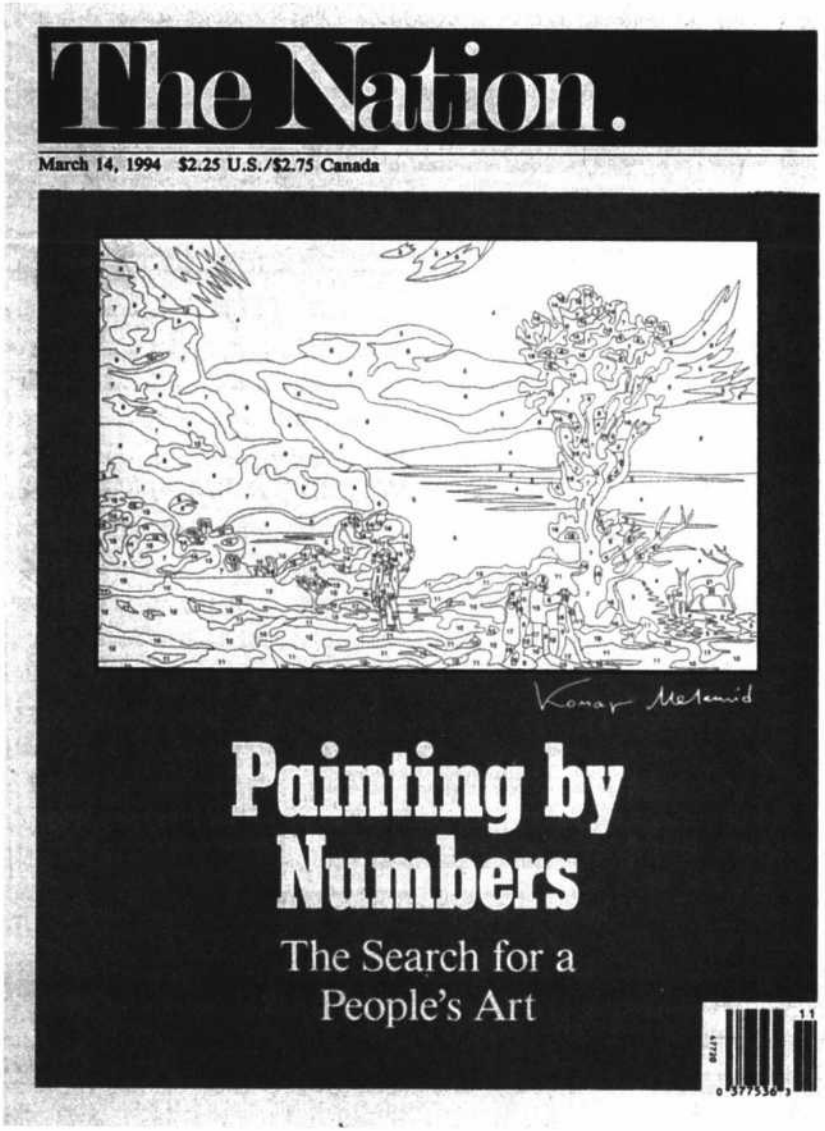
Antes de tocar no assunto, tomemos a pergunta "mas isso é arte?" com referência particularmente às obras como *We Got It!* Esta certamente não pode ser arte segundo os critérios do "museu dos museus", mas, à medida que permitimos a possibilidade de revoluções conceituais na arte, essa necessidade não conta muito. O que podemos dizer é que deve haver algum conceito extra-histórico de arte, para haver revoluções conceituais, e a análise disto é uma tarefa para a filosofia da arte, uma tarefa em que sinto que alguns passos foram dados, alguns por mim, e já se chegou à compreensão suficiente para se dizer que *We Got It!* muito plausivelmente se qualifica como arte sob uma definição filosófica adequada que ninguém, até onde se pode supor, havia dado antes em tempos relativamente recentes. Falta muito a ser compreendido se considerarmos os critérios apropriados ao conceito de arte que tem prevalecido por alguns séculos. Mas então pode faltar muito em uma obra legitimada pelo antigo conceito de arte que, todavia, *We Got It!* satisfaz segundo critérios adequados ao conceito de arte que obras como essa ajudam-nos a compreender melhor.

4. *O museu e o público.* Ao dizer que o museu é limitado quanto ao que é capaz de fazer pela América multicultural, sou inclinado a pensar que o museu está um pouco subvalorizado. Não penso que as experiências comunicadas por Ruskin a seu pai, ou por James a nós descrevendo Adam Verver, ou pelas testemunhas da ação de Beuys em Edimburgo em 1970, realmente estão tão restritas por classe, gênero, raça e assemelhados, como comprovam as teses do multiculturalismo. É claro que é preciso ter algum conhecimento para se ter aquelas experiências, e é o tipo de conhecimento que deve ser transmitido às pessoas se for o caso de elas viverem aquelas experiências. É um conhecimento de uma ordem completamente diferente da apreciação da arte do tipo transmitido por docentes, por historiadores da arte ou pelo currículo de arte-educação. E isso pouco tem que ver com aprender a pintar ou a esculpir. As experiências pertencem à filosofia e à religião, aos veículos pelos quais o sentido da vida é transmitido às pessoas em sua dimensão de seres humanos. E é nesse ponto que volto à concepção de Adam Verver – a dos milhões de sequiosos. Aquilo de que eles têm sede, em minha concepção, é de que todos temos sede, é significado: o tipo de sentido que a religião foi capaz de prover, ou a

filosofia, ou finalmente a arte – sendo estas, na visão superlativa de Hegel, os três (e somente três) momentos do que ele denomina *Espírito Absoluto*. Penso ter sido a percepção de obras de arte como fulcros de sentido que inspirou as arquiteturas semelhantes às dos templos nos grandes museus na época de James, bem como a sua afinidade com a religião e com a filosofia que era pensada como capaz de transmitir conhecimento. Ou seja, a arte é interpretada como fonte mais do que meramente como objeto de conhecimento. Creio que outras expectativas devem tê-la substituído, refletida em outras arquiteturas, como a da obra-prima de Rogers e Peano em Paris, o Centro Pompidou. Essas outras expectativas, quaisquer que sejam elas, provavelmente são razões boas e válidas para fazer, apoiar e vivenciar a arte, mas talvez o museu seja cada vez mais um obstáculo a ser transposto, relacionado como está com a possibilidade do tipo de sentido que busquei ilustrar. Meu próprio ponto de vista é que essas expectativas são dependentes desse tipo de sentido e, portanto, do museu enquanto dedicado a torná-la disponível. Nesse meio tempo, o museu tem procurado reagir tão positivamente a tantas outras questões, que é um tributo à intuição de Adam Verver – de que existe algo pelo qual milhões estão sedentos – que suas galerias estejam ainda cheias de pinturas, e suas vitrines, com maravilhosos objetos do tipo que ele negociava com sua prometida em Brighton há um século.

5. *Arte após o fim da arte*. Que *We Got It!* deveria ser uma obra de arte e não uma mera barra de chocolate é possível somente após o fim da arte, libertado como tal por certas poderosas teorias que emergiram na década de 1970 para que tudo pudesse ser obra de arte e todo mundo um artista. O ser arte "com base na comunidade", em vez da obra de um único indivíduo, é a realização de certas teorias políticas emancipadoras que sustentavam, como um de seus corolários programáticos, que grupos de indivíduos, não encontrando sentido na arte dos museus, não deveriam ser privados dos significados que a arte poderia conferir a suas vidas. *We Got It!* não confere a condição de arte a todo doce em barra em criação, assim como Duchamp não tornou cada pá de neve uma obra de arte fazendo de uma delas uma obra de arte. Tendo feito essa concessão, perguntemo-nos sobre o lugar do museu após a aceitação do conceito de "uma arte propriamente sua".

Antes de mais nada creio ser necessário dizer que nem todos para quem *We Got It!* era arte pertenciam ao grupo para quem a barra de chocolate era uma "arte propriamente sua". Como ocorre com tais casos, a obra dividiu o público entre aqueles cuja identidade como comunidade estava incorporada na arte, e aqueles que não faziam parte daquela comunidade, mas que talvez acreditassem em uma arte baseada na comunidade – como Michael Brenson, por exemplo, ou os vários indivíduos baseados no mundo da arte, que trabalhavam com as várias comunidades para tornar mais fácil o alcance das diferentes obras que compunham a exposição *Culture in Action*. Eram indivíduos que se sentiam completamente em casa no mundo dos museus e das galerias de arte, da exposição e do periódico de arte. Em nenhum sentido *We Got It!* foi uma arte propriamente *sua*. E na verdade, com *We Got It!* eles tiveram o mesmo tipo de relação que Ruskin tinha com o *Salomão e a rainha de Sabá* de Veronese ou o que Adam Verver tinha com as telhas azuis de Damasco, o que de maneira instantânea ajuda a "destribalizar" aquela arte: não era uma "arte propriamente sua" para homens na confortável condição de brancos. Eles eram justamente aqueles que a apreciavam, o modo como homens e mulheres brancos não de todo confortáveis que constituíam o público de obras como *We Got It!* apreciavam aquela obra, certamente não com base em fundamentos estéticos, mas morais e políticos. Então *We Got It!* em sentido algum é uma arte exclusivamente para aqueles a quem ela se dirige como uma arte propriamente sua. Ela pertence a todos, como deveria, sendo arte. Na verdade pode-se dizer que, enquanto o mundo da arte não fez a barra de chocolate, eles possibilitaram que isso fosse arte quando os confeiteiros o fizeram sob certos auspícios e em certo momento da história – isto é, após o fim da arte, quando, em certo sentido, tudo é possível. Se *We Got it!* proporcionará a qualquer um de nós o tipo de experiência que *Salomão e a rainha de Sabá* proporcionou a Ruskin, é completamente imprevisível – na verdade, a quantos de nós essa pintura proporcionou uma experiência comparável a de Ruskin? A alguém que conhece a história da arte do doce, imagina-se que devesse ser levado a pensar em todos aqueles homens e mulheres, distantes do mundo da arte, pensando no que confere sentido a suas vidas e decidindo que poderiam fazer arte daquilo e ao mesmo tempo o melhor doce em barra de Chicago? Essa mera possibilidade mais do que justifica colocar a obra no museu. O que mais devemos preservar para a melhoria educacional das futuras gerações?



CAPA DA *THE NATION* DE 14 DE MARÇO DE 1994. REPRODUZIDA MEDIANTE PERMISSÃO. CORTESIA PAUL CHUDY.

. . . . . CAPÍTULO ONZE

Modalidades da história: possibilidade e comédia

EM UM MOMENTO ANTERIOR DE MINHA ANÁLISE, e um tanto desafiadoramente, declarei-me um essencialista em filosofia da arte, não obstante o fato de, na ordem polêmica do mundo contemporâneo, o termo "essencialista" ter assumido a mais negativa das conotações. De modo especial no discurso feminista, meramente considerar a existência de uma identidade feminina fixa e universal é concordar com uma forma de opressão. Todavia, tenho sido evidentemente percebido como um antiessencialista na filosofia da arte e, portanto, do "lado dos anjos". Não faz muito tempo, David Carrier, por exemplo, escreveu que "o alvo da análise crítica de Danto é a afirmação de que a arte enquanto tal tem uma essência".[171] Ora, então eu assumiria todo o ônus do meu trabalho principal sobre o assunto, *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum], como sendo subscrever o essencialismo na filosofia da arte, uma vez que esse livro assume como programa uma definição de arte que quase implicaria a existência, afinal, de uma identidade artística fixa e universal. A dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética, de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas, antes, em que entenderam a essência erradamente. Jamais foi minha inferência que "se *Fountain* e *Brillo Box* podem ser obras de arte, então não há mais um tipo distinto de coisa que constitua a arte", como Carrier evidentemente acredita. A questão é que se elas podem ser obras de arte, então quase todas as tentativas de definição da essência da arte entenderam-na erroneamente, não que quem as fizeram estivessem errados ao fazê-las. Ainda, se um crítico tão astuto quanto Carrier compreendeu mal meus pontos de vista, não posso estar tão inteiramente fora

[171] Carrier, D. "Gombrich and Danto on Defining Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, nº 3 (1995), 279.

de propósito em envidar esforços de asseri-los uma vez mais, sobretudo se, junto com a corroboração do essencialismo, eu afirmava ser um historicista na filosofia da arte. Compreender como esses pontos de vista podem ser compatíveis por ser difícil ao leitor compreender, e, conseqüentemente, exibir sua consistência pode ser uma contribuição filosófica por seus próprios méritos, indo além da mera satisfação de esclarecer os fatos.

Existem duas formas de pensar a essência: com referência à classe de coisas denotadas por um termo ou ao conjunto de atributos que o termo conota: *extensivamente* e *intensivamente*, usando-se os termos antigos em que os sentidos dos termos eram freqüentemente dados.[172] O funcionamento é extensivo quando, por indução, tenta-se inferir os atributos comuns e peculiares aos itens que formam a extensão do termo. A extrema heterogeneidade do termo *obra de arte*, sobretudo nos tempos modernos, tem de tempos em tempos formado a base para a negação de que a classe de obras de arte tenha um conjunto definidor de atributos, daí a afirmação – lugar-comum quando iniciei minhas investigações em filosofia da arte – de que a arte, tal como os jogos, seja na melhor das hipóteses uma classe de semelhança de família. Se a minha suposição estiver correta, raciocínio semelhante ao expresso nestas linhas deve fundamentar a intenção original de Ernst Gombrich em dizer que "de fato não há essa coisa chamada arte",[173] embora meu ponto de vista global seja que Gombrich não estava entre os que levaram Duchamp a sério.[174] A minha contribuição, se é que houve alguma, foi precisamente a de não ser iludido pela heterogeneidade da extensão do termo, radicalizada por Duchamp e Warhol. Eles a tornaram radical porque, a partir da classificação de seu trabalho como arte, seguiu-se imediatamente que não mais se poderia dizer

[172] "Um termo pode ser visto de duas maneiras, como classe de objetos (que pode ter apenas um membro) ou como conjunto de atributos ou características que determinam os objetos. A primeira fase ou aspecto é chamada *denotação* ou *extensão* do termo, ao passo que a segunda é chamada *conotação* ou *intenção*. Assim, a extensão do termo *filósofo* é "Sócrates", "Platão", "Tales" e congêneres; a sua intenção é "amante da sabedoria", "inteligente" e assemelhados. Cohen, M. R. & Nagel E., *An Introduction to Logic and Scientific Method* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1934), 31. A distinção é padrão em textos lógicos tradicionais.

[173] Gombrich, E. H. *The Story of Art* (London: Phaidon, 1995), 15.

[174] "Há, horrivelmente, muitos livros, que não leio, sobre Marcel Duchamp, e tudo isso porque ele enviou um urinol a uma exposição, e então as pessoas disseram que ele havia "redefinido a arte"... que trivialidade!" (Gombrich, E. H. A *Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* [London: Thames and Hudson, 1993, 72). Creio que o que ele estava querendo dizer era "muitos livros horríveis", e que, falando ao modo nabokoviano em que eu e Carrier estamos viciados, ele estava me fazendo saber que não tinha lido *The Transfiguration of the Commonplace*. Ou então ele o tinha lido o bastante para considerá-lo trivial.

quais eram as obras de arte pela observação, nem, conseqüentemente, se poderia chegar a uma definição pela indução sobre os casos. A minha contribuição estava relacionada à necessidade de se encontrar uma definição que fosse não apenas consistente com a disjuntividade radical da classe das obras de arte, mas que explicasse como seria possível essa disjuntividade. Mas, como todas as definições, a minha (que provavelmente era apenas parcial) era inteiramente essencialista. Por "essencialista" refiro-me à condição de ser uma definição mediante condições necessárias e suficientes, à maneira filosófica canônica. Assim, foi incidentalmente que a teoria institucional da arte de Dickie erigiu-se então como essencialista. Ambos nos posicionamos resolutamente contra as tendências wittgensteinianas da época.[175]

A única figura encontrada na história da estética que compreendeu as complexidades do conceito de arte – e que tinha quase uma explicação *a priori* sobre a heterogeneidade da classe das obras de arte, já que, diferentemente da maioria dos filósofos, ele nutria uma visão mais histórica do que eternalista sobre o assunto – foi Hegel. A arte simbólica, em seu método, tinha de parecer diferente da arte clássica, bem como da arte romântica, e ficou claro, em conseqüência, que qualquer definição de arte que ele pudesse dar tinha de ser consistente com o grau de desordem perceptual e impotência indutiva. Na maravilhosa passagem em que Hegel exprime suas idéias sobre o fim da arte, ele escreve: "o que agora é suscitado em nós por obras de arte não é apenas a fruição imediata, mas também o nosso juízo, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte; (ii) os meios de apresentação da obra de arte, bem como a adequação ou inadequação de um em relação ao outro".[176] No final do capítulo Cinco, sugeri que precisamos de pouco mais do que (i) e (ii) para mapear a anatomia da crítica. Na verdade, existe a questão da sensibilidade, por cujo estigma Hegel atribui à arte uma posição inferior, no reino do Espírito Absoluto, à da filosofia, que é pura intelecção, não maculada pelos sentidos, embora ele possa ter incorporado a sensibilidade na sua idéia de "meios de apresentação". Mas também me parece que com toda a sua pirotecnia de exemplos imaginários, e sua metodologia de correlatos materialmente indiscerníveis, *The Transfiguration of the*

[175] Dicke, G. "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly* 6 (1969), 253-6. Dickie foi depurando a sua definição original com o passar dos anos. Para uma bibliografia completa de seus escritos e daqueles de seus críticos, ver Davis, S. *Definitions of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

[176] Hegel, G. W. F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. trad. De Knox, T. M. (Oxford: Clarendon Press, 1991), II.

Commonplace, em seu esforço de estabelecer uma definição, e portanto de traçar o mapa da essência da arte, fez pouco mais do que identificar as condições (i) e (ii) como necessárias para que algo tenha a condição de arte. Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *incorporar o seu sentido*. A incorporação vai mais além, ou extrapola a distinção entre intenção e extensão como passíveis de capturar as dimensões de sentido, e foi só com a introdução, por Frege, de sua importante, porém não desenvolvida, noção de *Farbung* [coloração] para complementar *Sinn* [sentido] e *Bedeutung* [significado] que os filósofos do sentido descobriram (e rapidamente perderam) um modo de lidar com o significado artístico. Em todo o caso, o meu livro acrescenta duas condições, embora eu estivesse (como ainda estou) insuficientemente convencido de que em conjunto elas eram suficientes para me fazer crer que o trabalho estivesse cumprido. Mas, como eu não sabia para onde ir em seguida, assim terminei o livro. Segundo Carrier, ao que me parece, eu captei parte da essência da arte, e portanto justifiquei minha crença filosófica de que a arte é um conceito essencialista.

A diferença filosófica entre mim e um institucionalista como Dickie não estava em ser eu um essencialista e ele não, mas no fato de eu perceber que as decisões do mundo da arte ao constituir algo como uma obra de arte requeria uma classe de razões para impedir essas decisões de ser meramente decretos de vontade arbitrária.[177] E na verdade eu percebi que a condição de arte conferida à *Brillo Box* e à *Fountain* foi menos uma questão de declaração do que de descoberta. Os especialistas eram realmente especialistas, da mesma forma que os astrônomos o são quando se trata de saber se é uma estrela ou não. Eles viram que essas obras possuíam significados que faltavam aos seus correlatos indiscerníveis, e viram também o modo como elas incorporavam aqueles significados. Eram obras simplesmente realizadas para o fim da arte, considerando que havia pouco nelas em termos de apresentação sensível, e um grau suficiente do que Hegel chama "juízo" para autorizar a afirmação um tanto temerária, feita algumas vezes por mim, de que a arte quase havia se transformado em filosofia.

Há ainda uma consideração a fazer relacionada com a abordagem institucional, e que exerceu uma influência considerável sobre minhas idéias

[177] Para uma discussão detalhada, ver meu "The Art World Revisited", *in Beyond the Brillo Box: The Visual Art in post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992).

acerca da arte, qual seja, a de que um objeto precisamente (ou suficientemente) igual a outro a que se atribuísse a condição de obra de arte em 1965 não poderia ter recebido essa mesma condição em 1865 ou 1765. O conceito de arte, enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história, parte do que acredita-se que Wölfflin deu a entender ao dizer que "nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento".[178] A história pertence mais à extensão do que à intenção do conceito de arte, e, mais uma vez, com a notável exceção de Hegel, praticamente nenhum filósofo levou a sério a dimensão histórica da arte. Por outro lado, Gombrich a considerou, e deve ser debitado a ele, ter especificado que a finalidade de seu livro notável *Art and Illusion* [Arte e ilusão] "era explicar por que a arte tem uma história".[179] Na verdade, ele explica o motivo por que a representação pictórica tem uma história, e não o porquê de a *arte* ter uma história, sendo essa a razão de sua dificuldade em ajustar Duchamp à sua abordagem, já que na verdade *Fountain* nada tinha que ver com fazer e corresponder. Se ele não tivesse assumido o desprezo que seu colega Popper nutria por Hegel,[180] ele poderia ter visto que ambos, conteúdo e meios de apresentação, são eles próprios conceitos históricos, embora a faculdade da mente a qual respondem não seja a percepção, mas, uma vez mais, o "juízo". E, tendo em vista as restrições históricas sobre ambas (chamemos-lhes, hegelianamente, "condições"), *Fountain* (que em todo o caso era epiciclóide na história do encanamento) e *Brillo Box* (que alude à história da manufatura, para não mencionar a história dos padrões de limpeza doméstica) não poderiam ter sido obras de arte em nenhum momento anterior. (Poderíamos definir o seu momento histórico como um tempo qualquer em que pudessem ter sido obras de arte.)

O termo "essencialista" tornou-se um anátema no mundo pós-moderno, principalmente em contextos de gênero e secundariamente em contextos políticos. Certas concepções da essência da feminilidade em determinados estágios da humanidade têm sido (corretamente) consideradas opressivas às mulhe-

[178] Wölfflin, H. "Foreword to the Sixth Edition", *Principles of Art History* (New York: Dover Books, 1932), ix.

[179] Gombrich, E. H. Art and Illusion: *A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1972), 388.

[180] *In* Popper, K. *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950), sobretudo o cap. 12.

res; e, em uma célebre polêmica de Edward Said, a idéia de se participar de uma essência única do arabismo teria obscurecido, aos olhos ocidentais, as diferenças entre os árabes (passemos por alto o essencialismo de "ocidente"). Assim, tem sido visto como moral e politicamente mais correto negar a existência de uma essência feminina (por exemplo) do que realizar uma pesquisa em sua busca. Ou então dizer, dos seres humanos em geral, que nossa existência é nossa essência, de acordo com a subversão proposta por Sartre àquela distinção medieval. Ora, não estou bem certo sobre o valor que haveria em determinar definições essencialistas de mulheres, árabes ou seres humanos em geral, mas se levarmos em conta a vantagem, para não falar da urgência, de o fazer no caso da arte, veremos que existem certas salvaguardas intrínsecas contra abusos que o polemismo do essencialismo pretendia identificar. Dado que a extensão do termo "obra de arte" é histórica, de modo que as obras nos diferentes estágios não se pareçam obviamente umas com as outras, ou pelo menos não têm de se assemelhar umas com as outras, está claro que a definição de arte tem de ser consistente com todas elas, já que todas devem exemplificar a essência idêntica. E o mesmo pode-se dizer da extensão da *obra de arte* transversalmente às várias culturas que mantiveram a prática de fazer arte: o conceito de arte tem de ser consistente com tudo o que é arte. Segue-se daí que a definição não impõe imperativos estilísticos de espécie alguma, por mais tentador que seja dizer, em momentos de revolução artística, que o que foi deixado para trás "não é realmente arte". Os que têm se comprazido em negar a condição de arte a certas obras tendem a alçar um aspecto historicamente contingente da arte à condição de parte da sua essência, o que é um erro filosófico evidentemente difícil de evitar, sobretudo quando se carece de um historicismo sólido para combinar com o essencialismo. Em suma, o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, historicamente percebido. Quero dizer com isso que posso imaginar circunstâncias em que, por coação política ou religiosa, obras de arte sejam externamente forçadas a se submeter a certos padrões. É o que vemos acontecer com as tentativas de legislar o National Endowment for the Arts [Fundo Nacional para as Artes] pelas vias socialmente aceitáveis.

A aplicação a outros conceitos com extensões históricas é clara e imediata. O conceito de feminilidade, por exemplo, tem uma história muito complexa, de modo que o que conta como próprio para as mulheres apresenta nítidas

variações de período para período e de lugar para lugar. (E não é menos verdade que também o termo "homem" tem sua extensão histórica). Isso, não mais do que com o conceito de arte, exige que não haja algo como uma essência que todas e unicamente as mulheres exemplifiquem. Significa, ao contrário, que a essência não pode conter qualquer coisa que seja histórica ou culturalmente contingente. Por conseguinte, o essencialismo aqui, como em outros lugares, exige um pluralismo de traços de sexo, masculino e feminino, tornando uma questão de política social e moral os traços a serem incorporados aos ideais associados à questão do gênero. Isso não será parte da essência por razões óbvias, pois o que pertence a essências, tanto em arte como no sexo, nada tem que ver com políticas sociais ou morais.

A conjunção entre essencialismo e historicismo ajuda a definir o momento atual das artes visuais. À medida que buscamos captar a essência da arte – ou, em termos menos pomposos, de uma definição filosófica adequada de arte – nossa tarefa é imensamente facilitada pelo reconhecimento de que a extensão do termo "obra de arte" encontra-se agora inteiramente aberta, de modo que, na realidade, vivemos em um tempo em que tudo é possível para os artistas, um tempo em que, como na frase que tomei de Hegel, não há mais um "limite da história". O que teríamos então agora para dizer em resposta à afirmação de Heinrich Wölfflin, mais de uma vez citado neste texto, que nem tudo é possível em todos os momentos? "Cada artista", ele especifica, "encontra certas possibilidades visuais diante de si às quais está limitado", de modo que "mesmo o talento mais original não pode avançar para além de certos limites que são determinados pela data de seu nascimento". Certamente isso também vale como verdadeiro para os artistas nascidos em um mundo de arte pluralista – para os quais tudo é possível – como para artistas nascidos no mundo da arte da Atenas de Péricles ou na Florença dos Medicis. Nem mesmo em um período pós-histórico se escapa às restrições da história. Assim, não importa a maneira, a verdade sobre o período pós-histórico em que nos encontramos de que tudo é possível deve ser consistente com o pensamento de Wölfflin de que *nem* tudo é possível. O sopro mal-cheiroso de contradições deve ser dissipado estabelecendo-se distinções entre tudo o que é possível e tudo o que não é. E essa é em parte a tarefa deste último capítulo.

O sentido em que tudo se faz possível é aquele em que não há restrições *a priori* sobre o modo como se pode apresentar um trabalho de arte visual, de maneira que qualquer coisa visível pode ser um trabalho visual. Isso é parte do que realmente significa viver no fim da história da arte. Isto, em particular, significa que é sempre possível aos artistas uma apropriação das formas da arte passada e o uso, para seus próprios fins expressivos, da pintura das cavernas, dos retábulos, do retrato barroco, da paisagem cubista, da paisagem chinesa no estilo Sung, ou de qualquer outra coisa. Então, o que *não* é possível? O que não é possível é estabelecer uma relação recíproca com estas obras do mesmo modo como fizeram aqueles em cujas formas de vida essas obras tiveram o papel que tiveram: não somos homens das cavernas, nem medievais devotos, principezinhos barrocos, boêmios parisienses nas fronteiras de um novo estilo ou literatos chineses. É claro que nenhum período pode estabelecer uma relação recíproca com a arte de formas de vida anteriores do mesmo modo como aqueles que vivenciaram estas formas de vida o fizeram. E nem poderiam como nós, que podemos fazer nossas aquelas formas. Existe uma diferença a ser traçada entre essas formas e o modo como estabelecemos uma relação recíproca com elas. O sentido em que tudo é possível é aquele em que todas as formas são nossas. O sentido em que nem tudo é possível é o de que temos de estabelecer uma relação recíproca com elas de nossa própria maneira. O modo como estabelecemos uma relação recíproca com aquelas formas é parte do que define nosso período.

Quando digo "todas as formas são nossas" não quero dizer que não existam formas distintivas do nosso período. Passando os olhos pelo catálogo da Bienal de Istambul de 1995, por exemplo, não há como não se impressionar com o fato de que praticamente nada do que está ali representado poderia ter sido apresentado como arte há mais do que uma década. A maior parte do que ali se encontra é sob a forma de instalações, e os artistas não se permitem limites nos meios que empregam. Num certo sentido, as obras expressam nosso tempo, o que certamente continuará a ser verdadeiro: a Bienal de Istambul de 2005 certamente exibirá obras que hoje sequer podemos imaginar. Isso é uma conseqüência da pressão sobre os artistas para constantemente produzirem algo novo, o que a extensão aberta do termo "obra de arte" vem facilitar. Mas, sobretudo, é o corolário geral da incognoscibilidade do futuro histórico. Se nos imaginássemos como visitantes das bienais de daqui a dez anos – da 105ª Bienal de Veneza, da 5ª Bienal de Johannesburgo, da 10ª Bienal de Istambul, da Bienal de Whitney de 2005 – é quase certo que veríamos ali coisas diferentes, inimagináveis em seus inúmeros e interessantes detalhes, do que poderíamos ter visto em 1995. Mas também sabemos que nossa definição de arte já está suficientemente sedimentada a ponto de não hesitarmos em aceitar como arte aquelas obras inimagináveis. Se essa definição viesse a diferir da que temos hoje, isso se daria mediante o progresso da estética filosófica, estimulado ou não pela história imprevista do futuro da arte.

Voltemos ao ponto em que, embora todas as formas possam, na verdade, ser nossas, não podemos estabelecer relacionamento recíproco com elas como o fariam aqueles a quem elas pertenciam originalmente. Este é uma espécie de preço especial que pagamos por nossa liberdade em nos apropriar daquelas formas, e, tratando-se de uma incapacidade que ajuda a definir o presente histórico, vale despender algum tempo analisando a diferença entre o período pós-histórico e todos os períodos anteriores na história da arte. E o melhor será usar Wölfflin, com seu agudo senso de modalidades históricas – de possibilidade e de impossibilidade – como nosso guia.

A estratégia de Wölfflin é extremamente sagaz. Ele agrupa, entre parênteses, artistas contemporâneos que à primeira vista parecem estar estilisticamente muito distantes e sugere que, na verdade, eles têm muito mais em comum do que o que se revela a um primeiro olhar: "Grünewald é um tipo imaginativo diferente de Dürer, embora sejam contemporâneos", escreve Wölfflin, mas, "vistos a partir de um escopo mais amplo, esses dois tipos compartilham de um estilo comum, ou seja, de uma só vez reconhecemos os elementos que unem os dois como representantes de sua geração".[181] Ou, ainda:

> Dificilmente haverá dois artistas que, embora contemporâneos, sejam mais amplamente divergentes por temperamento do que o mestre barroco Bernini e o pintor holandês Terborch. Ao se defrontar com as figuras turbulentas de Bernini, quem pensará nos quadros pequenos e pacíficos de Terboch? E, no entanto, se pusséssemos lado a lado alguns desenhos dos dois mestres e comparássemos os aspectos gerais de sua técnica, teríamos de admitir a existência de uma perfeita afinidade.[182]

[181] Wölfflin, H. *Principles of Art History*, viii-ix.
[182] *Ibid.*, 11.

Existe, em suma, um idioma visual comum, que em um dado instante ultrapassa as fronteiras nacionais e religiosas, e ser artista, afinal, significa participar dessa visão. Mas "uma visão também tem uma história": a linguagem visual comum inevitavelmente se modifica. Por mais que Bernini e Terboch difiram um do outro, estão muito mais próximos do que qualquer um dos dois em relação a Lorenzo di Credi ou a Botticelli, que pertenciam a um estrato completamente diferente: "a revelação desses estratos visuais deve ser considerada como tarefa fundamental da história da arte", pensava Wölfflin. E certamente a conhecida "revelação" de Wölfflin é que Botticelli e di Credi são lineares, ao passo que Terborch e Bernini são pictóricos. Assim, quando diz que nem tudo é possível em todos os tempos, eu penso que ele quer dizer, que não há possibilidade para aqueles inscritos no estrato linear "dizer o que têm a dizer" em termos pictóricos. E, apenas para pôr essa questão de lado, Wölfflin indaga-se sobre como Bernini teria se expressado no estilo linear do século XVI – "ele precisava do estilo pictórico para dizer o que tinha a dizer". O "dizer o que tinha a dizer" claramente vai além da história da visão, a não ser que se aceite que aquelas formas visuais possam ser utilizadas para expressar crenças e atitudes que de nenhuma maneira são visuais por seu próprio mérito: "a visão tem uma história" somente porque as representações visuais pertencem a formas de vida elas próprias relacionadas historicamente uma à outra. As mensagens de Terboch eram eróticas e domésticas; as de Bernini, cósmicas e dramáticas. Mas apenas o estilo pictórico capacitava-os a dizer o que queriam dizer em modos que o estilo linear não possibilitaria. As formas de vida a que os dois artistas respectivamente pertenciam se sobrepunham de maneiras tais que nenhuma delas se sobrepunha às formas de vida expressas pelo estilo linear.

A arte da contra-reforma teve como tarefa ilustrar os sofrimentos dos mártires, a agonia de Cristo, o sofrimento de Maria ao pé da cruz.[183] A psicologia operativa era a de que os que vissem as obras compartilhariam desses sentimentos e, identificando-se com aqueles que os expressavam, fortaleceriam a fé pela qual esses personagens tanto sofreram. Eles não tinham meramente

[183] Wittkower, R. *Art and Architecture in Italy: 1600-1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958), 2. "Muitas histórias de Cristo e de santos tratam de martírio, brutalidade e horror, e, contrastando com a idealização da renascença, uma posição desvelada da verdade passava a ser considerada essencial; até mesmo Cristo tem de ser mostrado 'aflito, sangrando, cuspido, com a pele arranhada, ferido, deformado, pálido e disforme'".

que ver que havia sofrimento, nem meramente inferir que alguém nas situações retratadas de fato sofria: eles tinham que sentir o sofrimento. E tinham de ser encontrados os meios para transmiti-lo através do pintar e do esculpir. Mas, uma vez que as estratégias estilísticas do barroco evoluíram, elas puderam servir para outros usos – para fazer com que os espectadores sentissem, por exemplo, o calor de um quarto ou o brilho frio e escorregadio de uma peça de cetim. Assim, os imperativos aos quais a arte de Bernini foi uma resposta permitiram a Terboch dizer coisas inacessíveis a um artista "linear" que nem mesmo cogitaria que essas coisas *poderiam* ser ditas. Existe uma assimetria filosoficamente instrutiva em se pensar no modo como os artistas do século XVI não poderiam nem sequer conceber a expressão de certas coisas que em arte realmente requeriam o vocabulário pictórico do estilo barroco, e, por outro lado, em se pensar o modo como um artista barroco se frustraria se obrigado a tentar dizer o que quer que tivesse a dizer no estilo linear de seus predecessores imediatos. Como se expressaria Caravaggio – "disse o que tinha de dizer" – no estilo de Pinturrichio, e como teria lidado Courbet com as restrições que definiam o estrato em que Giotto trabalhava? Espectadores podiam ver ou inferir sofrimento, agonia e mágoa em figuras lineares, mas *senti-los*, ligando-se aos que deles padecem, requer uma estratégia estilística diferente. (Nas histórias em quadrinhos, que usam essencialmente estilos lineares de desenho, recorre-se a palavras ou a símbolos: "Ui!" ou estrelas orbitando em torno da cabeça golpeada da personagem.) Mas as restrições atuam também na outra direção histórica: que uso teria para Giotto o que Wölfflin descreve como "a energia do manuseio barroco das massas"? Como, de algum modo, isso corresponderia ao que ele queria dizer com a sua arte? Existe, em resumo, alguma correspondência interna entre mensagem e meio.

O filósofo Paul Feyerabend certa vez afirmou que:

> períodos históricos como o barroco, o rococó, a idade gótica unificam-se por uma essência oculta que só mesmo um forasteiro solitário pode compreender ... Pode-se admitir que tempos de guerra produzem escritores guerreiros – mas isso não exaure a sua natureza. É preciso estudar também os que se mantiveram incólumes ao fervor patriótico e talvez lhe tivessem aversão; também eles representam a sua era.[184]

[184] Feyerabend, P. *Killling Time: The Autobiography of Paul Feyerabend* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 49. A citação provém de uma conferência que Feyerbend ministrou na condição de soldado, em 1944, e é difícil saber até que ponto ele endossou essa concepção na época em que, em um momento posterior de sua vida, escreveu sobre suas concepções anteriores.

A noção de uma essência histórica certamente está longe de ser clara, mas tampouco, penso eu, podemos ter alguma apreensão da substância da história em especial se não reconhecermos a existência de realidades a que a noção corresponda. Podemos falar dessas realidades como "períodos", se assim quisermos, contanto que reconheçamos que um período não é simplesmente um intervalo, mas um intervalo em que as formas de vida vividas por homens e mulheres têm uma identidade complexa, como algo vivido e conhecido do modo como temos conhecimento das coisas vivenciando-as; como algo que pode ser conhecido, mas não vivenciado; como algo que pode tanto ser vivido quanto conhecido, no caso de indivíduos dotados de uma percepção histórica de seu próprio tempo – que estão ao mesmo tempo dentro e fora de seu período. *Nós* podemos conhecer o período barroco na condição de estudiosos, ou, para usar os termos românticos de Feyerabend, como "marginais solitários", mas esse período não está mais à nossa disposição como algo que possamos viver. Ou, de certa forma, podemos vivê-lo somente à maneira de pastiche e simulacro, e isso não é vivenciá-lo, já que ninguém mais o vivencia conosco. O paradigma de alguém se empenhando em viver um período dessa forma é, como não poderia deixar de ser, Dom Quixote, que é mimado ou explorado por indivíduos que, na verdade, não compartilham de sua forma de vida (uma vez que ninguém pode fazê-lo), mas que podem chegar a conhecê-la externamente, do modo como a maior parte de nós chega a conhecer as vidas vividas em tempos antigos.

Realmente sabemos muito pouco sobre formas de vida futuras, e se tentamos viver futuristicamente, é quase certo que iremos meramente representar a visão do futuro do nosso próprio tempo. A contrapartida futurista de Dom Quixote será quase certamente uma variante do cosmonauta que praticamente emblematizou o futuro desde talvez a década de 1930, quando Buck Rogers e Wilma Dearing voavam de uma estrela para outra. Um Cervantes do final do século (XX) poderia escrever um romance sobre alguém tentando viver a vida do futuro agora, mas parecerá bizarro quando o futuro chegar, exatamente como Buck Rogers nos parece hoje. Ele – ou ela, uma vez que a tolice não conhece sexo – certamente recorreria ao tipo de figurino que conhecemos por meio de filmes como *2001*. Não existe nada mais preocupante

do que o modo como a década de 1990 foi percebida do ponto de vista privilegiado da década de 1960: na verdade estamos muito longe do amanhã de ontem.[185] Ainda, existe uma profunda diferença no modo como o futuro é impossível para nós e no modo como o passado, que podemos conhecer, é impossível para nós. Essa assimetria é a estrutura do ser histórico. Se fosse possível a alguém conhecer o futuro, esse conhecimento seria inútil, pois a pessoa em questão não poderia viver a forma de vida que define o futuro, uma vez que ninguém mais a viveria. Se, apesar de tudo, outras pessoas a vivessem, essa forma de vida seria, afinal, presente.

A expressão "forma de vida" obviamente vem de Wittgenstein, que disse que "imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida".[186] Mas o mesmo se pode dizer sobre a arte: imaginar uma obra de arte é imaginar uma forma de vida na qual ela desempenha um papel. (Tente imaginar Terboch tentando conceber uma forma de vida na qual a instalação comum na Bienal de Istambul de 1995 desempenhasse um papel!) Ao discutir a pintura monocromática, procurei imaginar diferentes formas de vida nas quais essas pinturas, que externamente parecem as mesmas, desempenham papéis diferentes, têm significados diferentes e, portanto, estão sujeitas a diferentes críticas de arte. A abordagem de obras de arte segundo aspectos puramente estéticos foi pensada, sobretudo pelos modernistas, como um meio de despi-las do enraizamento em formas de vida e de tratá-las por si mesmas. O que não se percebeu foi que as obras de arte feitas para serem consideradas daquela maneira assim o eram nas formas de vida em que algo como a beleza artística tinha um papel significativo. Sem a forma de vida em que essas passam a ter um sentido, em que as obras são feitas por suas qualidades estéticas, a nossa relação com a estética é de caráter tão externo que é possível se perguntar seriamente qual seria a questão e o propósito daquela arte. Perguntar nos dias de hoje, nos termos de um nome dado a um colóquio de que participei certa vez, "O que aconteceu à beleza?", é perguntar em que aspecto, em nossa forma de vida, algo como a beleza artística desempenha um papel. Mas não devo me permitir aqui desviar minha atenção. Em vez disso, desejo ressaltar

[185] Para exatamente essa lista moderada, ver Rose de Wolf, "Endpaper: Yesterday's Tomorrow". *New York Times Magazine* (24 de dezembro de 1995), 46. A autora cita o sociólogo David Riesman da *Time* (21 de julho de 1967): "Se alguma coisa continua mais ou menos inalterada, será o papel das mulheres".
[186] Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953).

firmemente um aspecto filosófico das formas de vida: uma forma de vida é algo vivenciado, não apenas conhecido. Para que a arte desempenhe um papel em uma forma de vida, é preciso que haja um sistema razoavelmente complexo de significados em que ela o faça, e pertencer a outra forma de vida significa que se pode apreender o sentido de obras de arte a partir de uma forma antiga apenas reconstituindo o sistema de significados relevante o máximo de que formos capazes. Pode-se inquestionavelmente imitar a obra e o estilo da obra de um período anterior. O que não se pode fazer é viver o sistema de significados do qual a obra extraiu sua forma de vida original. A nossa relação com essa obra é de natureza completamente externa, a não ser e até que possamos encontrar um meio de adequá-la à nossa forma de vida.

Voltemos então a Wölfflin. Os estilos de pintura de Giotto, Botticelli e Bernini pertenciam a diferentes formas de vida de maneira tão íntima que é difícil sentir que seja válido vê-los como constituindo um tipo de série progressiva, como Vasari certamente veria, e tão relacionados um ao outro que, se Giotto tivesse dado uma olhada de relance em Botticelli, num salto no tempo, teria imediatamente se apropriado de suas inovações – como se Botticelli tivesse conseguido fazer o que Giotto teria feito se soubesse como. E o mesmo valeria para Botticelli, se ele tivesse vislumbrado Bernini ou Terboch. Nenhuma ficção de salto no tempo é necessária para se imaginar Bernini conhecendo Botticelli, ou Botticelli conhecendo Giotto, pois suas obras estavam lá para ser vistas. E nós bem sabemos que os artistas posteriores não poderiam ter pintado ao modo de seus predecessores, não por uma questão de habilidade ou de conhecimento, mas porque não haveria espaço na forma de vida da Roma da contra-reforma ou na Florença dos Medicis para se pintar conforme os estilos mais antigos: ao contrário de Botticelli, Bernini se ajusta aos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola; Botticelli se ajusta à poesia de Lorenzo de Medici, o que não seria possível para Giotto. Os artistas posteriores só poderiam ter pintado à moda antiga se fosse parte de sua tarefa pintar quadros que mostrassem a pintura do tempo de seus predecessores, do mesmo modo como, para usar um exemplo meu anterior, Guercino descobriu um estilo arcaico para a pintura que fez seu São Lucas tão exultante. Se Guercino tivesse feito uma pintura sobre a vida de Giotto, em vista de sua sensibilidade histórica, por certo o iria pintar no que tomaria como o estilo de Giotto, e não o seu próprio. Giotto não teria, e na verdade não poderia ter pintado como Guercino, de modo que Guercino, no caso descrito, teria tido o cuidado de ajustar o seu estilo ao de seu tema.

Consideremos uma pintura em que o artista não possui a sensibilidade de Guercino. Há uma pintura extremamente ambiciosa feita em 1869 pelo artista alemão Anselm Feuerbach,[187] que ilustra o momento do clímax do *Banquete* de Platão, em que Alcebíades, bêbado e rodeado de desordeiros, irrompe naquele festim da razão em que, um após o outro, os convidados haviam descrito e elogiado o amor. É uma tela ampla, com as figuras em tamanho natural, e uma certa dose de erudição histórica na caracterização individual dos convivas. É relativamente fácil apontar Sócrates e Agaton, além de Alcebíades, é claro. As demais identificações são discutíveis, mas é inconsistente com as elevadas intenções de Feuerbach a suposição de que ele pintaria uma cena anônima de banquete. Muito ele investiu na descrição dos detalhes – as lâmpadas, as togas, as fisionomias, os gestos – para simplesmente aceitar introduzir extras anônimos de preferência a, digamos, Pausânias ou Aristodemos. Feuerbach cresceu em uma atmosfera que celebrava o mundo clássico – seu pai havia escrito um texto sobre a escultura Apolo Belvedere. E mesmo com todo o estridor inerente ao momento retratado, o próprio *Banquete* celebra os ideais mais elevados e abstratos, como o faz, do que seria o amor intelectual comparado ao amor físico à beleza. Sabemos que Feuerbach aspirara a um estilo de pintura proporcional a esses *beaux ideals*. Ele foi um expoente do assim chamado "Grande Estilo" exposto no século XVII, na Itália, nos escritos de Giovanni Bellori, incorporado nas pinturas de Poussin e dos mestres de Bolonha, e enunciado classicamente nos discursos de Reynolds. O que importa observar é que o Grande Estilo foi considerado adequado à pintura histórica, e, na classificação da academia, a pintura histórica é o mais elevado e mais exaltado dos gêneros. Não surpreende que Feuerbach se visse realmente como um verdadeiro grande pintor, e, ainda, não é de estranhar que ele tenha se tornado amargurado pelo mundo não compartilhar essa opinião excessivamente elevada. Certamente, a obra de Feuerbach que ele próprio não hesitaria em chamar de sua obra-prima foi possível em 1869, quando foi pintada. (Mas assim também a *Olympia* de Manet e seu *Dejeuner sur*

[187] Para uma bela discussão sobre a pintura de Feuerbach, ver "Einführung in das Thema des Abends", de Heinrich Meier, *in* Seth Berardete, *On Plato's Symposium* (Munique: Carl Friedrich von Siemans Stiftung, 1994), 7-27.

l'herbe, de 1863, que era "a arte caída tão baixo que já nem merecia censura", e as pinturas dos impressionistas – a primeira exposição impressionista aconteceu em 1874.) A obra de Feuerbach, embora ele próprio dificilmente pudesse vê-la dessa forma, já estava datada, ainda que o Grande Estilo, como ele o tinha assimilado, fosse o Grande Estilo de meados do século XIX e talvez fosse visto por ele como uma continuidade da obra de, por exemplo, Poussin, ainda que em muito o transcendesse.

No interior de sua obra prima, Feuerbach fez uma outra pintura, também de um banquete, a saber, o evento descrito por Xenofonte no qual o tema era novamente o amor. Essa pintura mostra Dioniso e Ariadne – e, por conseguinte, um amor ao mesmo tempo divino e mortal. O problema é que, apesar de todo o seu extraordinário conhecimento histórico e arqueológico, Feuerbach executou a pintura no mesmo Grande Estilo, em que, aliás, pintou tudo o mais nela, desconsiderando a regra que Guercino certamente apreendeu e que Wölfflin enuncia claramente, que, mais uma vez, a "visão tem uma história". Para ser historicamente consistente, Feuerbach teria que pintar a pintura dentro de sua pintura em um estilo historicamente apropriado à Grécia antiga, ainda que tudo o mais em sua pintura fosse no Grande Estilo, que ele perfeitamente dominava. De fato, não sabemos quase nada sobre como a pintura grega parecia, embora seja necessário supor que, para artistas como Apeles ou Parrásio terem granjeado a sua extraordinária reputação de ilusionistas, a sua arte deve ser mais próxima em estilo aos mármores de Praxíteles do que às pinturas de vasos de Eufrônio. Platão dificilmente teria considerado os pintores de vasos perigosos sedutores de crenças visuais! Não sabemos nem mesmo se teriam existido pinturas nas paredes, como bem demonstra Feuerbach. Mas devemos pelo menos poder inferir que, se elas existissem, não seriam segundo o Grande Estilo.

Os lógicos estabelecem uma distinção crucial entre *uso* e *menção* de uma expressão.[188] Usamos a expressão "São Paulo" ao fazer uma afirmação sobre São Paulo. Mencionamos "São Paulo" ao fazer uma afirmação sobre a própria expressão. A mesma distinção é possível em pinturas. Usamos uma pintura para fazer uma afirmação sobre qualquer coisa que uma pintura mostre. Mas mencionamos uma pintura quando a usamos para compor uma imagem dela

[188] Para um lúcido debate sobre a distinção, ver Willard Van Orman Quine, *Methods of Logic* (New York: Henry Holt, 1950), 37-8.

que efetivamente diz: "aquela pintura se parece assim!". Expressões mencionadas ocorrem geralmente entre aspas. "'São Paulo' é o nome hoje dado a Saulo de Tarso." As pinturas mencionadas ocorrem em geral como pinturas dentro de pinturas. A Guercino não é possível usar o estilo que ele atribui a São Lucas ao pintar seus quadros, a não ser mediante falsificação. Só lhe é possível "mencionar" aquele estilo, pintando uma pintura como ele imagina que São Lucas a teria pintado, ao estilo de seu tempo. O principal uso da menção pictórica está em pinturas sobre pintores, mas é claro que também nas pinturas de interiores, nas quais estas aparecem penduradas como objetos de decoração de interiores. O estilo de Vermeer era suficientemente passível de acomodação, de modo que ele podia pintar pinturas dentro das suas pinturas segundo o seu próprio estilo, o que também mostrava o estilo daquelas pinturas – sempre próximo de seu próprio estilo. Se pudéssemos representar a arte do futuro, na melhor das hipóteses poderíamos mencioná-la pictoricamente, uma vez que a forma de vida a que ela pertence não está disponível para que nela vivamos.

Ao dizer que todas as formas são nossas, quero distinguir entre seu uso e sua menção. São nossas para serem mencionadas em muitos casos, mas não para serem usadas. Considere-se Hans Van Meegeren, o notável falsificador de Vermeers na década de 1940. Na condição de falsificador, os motivos de Van Meegeren estavam vinculados à sua crença de que os críticos não o tomavam tão seriamente como artista quanto ele próprio, e seu objetivo era pintar o que os especialistas tinham consensualmente como um Vermeer. Isso posto, Van Meegeren pretendia revelar a verdade de que ele havia pintado o que os críticos haveriam de reconhecer como uma obra importante, ainda que não fosse um quadro de Vermeer. E, como pintor de uma obra importante, Van Meegeren deveria ser considerado um talento tão grande quando Vermeer tinha sido. A estrutura do argumento implícito tem algo da forma do teste de Alan Turing para a inteligência das máquinas: seria inconsistente atribuir inteligência a um crítico literário, mas não a uma máquina, se não houvesse fundamentos/razões para discriminar entre seus "resultados": ou seja, as respostas a certas perguntas apresentadas a uma fonte cuja identidade estava oculta. É claro que o humano demasiado humano assumiu o controle de Van Meegeren: o dinheiro era mais prazeroso do que a vingança. Pense o que se quiser do *Cristo em Emaús* de Van Meegeren – hoje em exposição no Museu

THE KIDNAPPING OF MODERN ART BY THE NEW YORKERS (1985) [O RAPTO DA ARTE MODERNA PELOS NOVAIORQUINOS], POR RUSSELL CONNOR. CORTESIA DO ARTISTA.

Boymans-van Beuningem em Roterdã –, essa obra em nada contribuiu para a reavaliação das próprias pinturas de van Meegeren, embora essas últimas começassem a adquirir algum interesse extra-artístico, como ocorreu com as aquarelas de Hitler ou as pinturas a óleo de Winston Churchill. Na verdade, à revelia dos fatos, imaginemos que os espectadores da tela bastante defeituosa de van Meegeren pensem tão bem dela, como pintura, como fazem com uma das próprias pinturas da fase barroca inicial de Vermeer, isto é, *Cristo na casa de Maria e Marta* (na verdade, incomparavelmente mais vibrante do que a falsificação de van Meegeren). Isso mostraria tão-somente que van Meegeren teria sido um pintor melhor no século XVII do que o foi no século XX. Infelizmente, o estilo em que ele poderia ter florescido podia apenas ser "mencionado" e não "utilizado" no tempo em que ele viveu. Ele poderia apenas fingir utilizá-lo fingindo ser Vermeer – ou seja, como um falsificador.

Não é difícil imaginar o que teria acontecido se van Meegeren tivesse simplesmente pintado o seu *Cristo em Emaús* em 1936 e procurado exibi-lo na Amsterdã daqueles anos como sua pintura. Mas, para usar a expressão de que tenho me valido, em 1936 não havia nenhum espaço no mundo da arte de Amsterdã para uma pintura como aquela, mesmo se as pessoas acreditassem ter sido ela realizada por Vermeer, efetivamente só haveria espaço para algo semelhante no mundo da arte de Delft em 1655 (embora eu pense que, se a colocássemos ao lado do *Cristo na casa de Maria e Marta* daquele ano, ela teria parecido péssima). De certo modo havia espaço no mundo da arte de 1995 para uma obra como aquela, mas apenas no contexto da função-menção. Ela não poderia ser aceita no contexto do uso. Ter-se-ia de fazer uma afirmação sobre o tipo de pintura que exemplificava, e não sobre o que trata uma pintura de *Cristo em Emaús*.

O pintor americano Russell Connor recombina elementos de obras-primas conhecidas para fazer novas pinturas. Apropria-se, por exemplo, das mulheres do *Les demoiselles d'Avignon* e substitui as mulheres do *Rapto das filhas de Leucipo,* de Rubens, por elas, dando-lhe o espirituoso título de *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* [O seqüestro da arte moderna pelos novaiorquinos]. Seu título, é claro, refere-se ao *How New York Stole the Idea of Modern Art* [Como Nova York roubou a idéia da arte moderna], de Serge Guilbaut. O resultado é uma obra-prima pós-moderna de alusões entrelaçadas, uma espécie de caricatura de identidades cruzadas, na qual, obviamente, Connor não finge ser Rubens ou Picasso, nem mesmo simula o tipo de escândalo da história da arte que Guilbaut afirma ter revelado. Para que as pinturas de Connor surtam efeito, seus temas devem ser familiares ou mesmo superfamiliares. Ele menciona essas famosas obras somente para utilizá-las de maneira nova. Homem perspicaz, tanto quanto sua arte, Connor certa vez contou em público que, quando explicou a seu pai que pretendia ser pintor, o pai disse-lhe que só concordaria se "ele pintasse como Rembrandt".

E isso Connor tomou como uma ordem paterna. Na verdade ele é um pintor maravilhoso, e um grande imitador visual. Para o meu propósito, contudo, o que importa é que ele revela um modo de se pintar como Rembrandt naquele momento pós-histórico e ainda escapar impune.

Menciono Connor aqui porque, não obstante tudo ser possível, alguém que simplesmente tentasse "pintar como Rembrandt" enfrentaria em nossos dias um estado de coisas bastante adverso. Recebi uma carta exatamente de uma dessas pessoas, há não muito tempo. Ela contava ter ficado profundamente inspirada ao ver alguns Rembrandts em determinado momento de sua vida. Ela viu no "auto-retrato e no rabino imagens de uma humanidade nobre dignificada, que transcendia sua própria época e também a nossa, revelada a partir de uma rica matriz de pigmento aplicada com a mais extrema inteligência". A partir dessa "epifania", essa pessoa decidiu dedicar-se ao estudo da pintura e, até onde posso depreender, teve êxito em "pintar como Rembrandt" até pelo menos no grau em que seu trabalho pudesse, segundo o que ela própria concebia, "passar por qualquer teste razoável de qualidade", ainda que um curador de arte contemporânea de um grande museu lhe dissesse que sua pintura "não era para o nosso tempo". Isso a deixou bastante intrigada, especialmente se considerarmos o fato de que o mundo da arte seja supostamente tão aberto. E como leu os meus textos, apelou para mim que respondesse à pergunta: "E se a única coisa não permitida for justamente o tipo de arte mensurável por critérios tradicionais, o tipo de arte que, de fato, um grande número de pessoas, se não a maioria, prefere?" Foi um comentário incisivo, a que tentei responder o melhor que pude e sobre o qual pensei o suficiente a ponto de desejar construir o último capítulo de meu texto em torno dele.

Vamos primeiramente nos debruçar sobre a epifania do artista. Estou bastante preparado para aceitar a sua afirmação sobre a mensagem de Rembrandt, com referência a uma "humanidade nobre dignificada, que transcende a sua própria idade e a nossa". Essa mensagem, como a recebida por Ruskin de Veronese, tem toda a validade, e poucos motivos haveria para procurar pintá-la se ela de tempos em tempos não comunicasse essas verdades, válidas para o nosso tempo e para o tempo em que ela foi feita. Mesmo assim, não é conseqüência que a própria pintura, como pintura, "transcende a sua própria era e também a nossa". A pintura de Rembrandt, como a de Vermeer, pertencia a seu próprio tempo e lugar, mesmo que sua mensagem fosse algo menos historicamente indexado e falasse tão fluentemente a nós quanto a seus contemporâneos. Naturalmente, não posso negar que os meios e a mensagem estão ligados – aqui como em qualquer outra parte. As luzes misteriosas e as sombras pesadas de Rembrandt certamente contribuem para a força de sua mensagem. Ainda assim, seu estilo é muito intimamente identificado com ele e com seu tempo para estar disponível para nosso uso. A mensagem com efeito "transcende sua própria época e a nossa". Mas, para nós mesmos transmitirmos essa mensagem, temos que encontrar outros meios que não aqueles que ele mesmo usou. Não podemos senão mencioná-lo de uma distância histórica intransponível. E é sempre possível para nós encontrarmos meios de expressar o tipo de mensagem que extraímos de Rembrandt. Temos contudo que encontrar os meios de fazê-lo que *sejam* próprios do nosso tempo. E infelizmente Rembrandt não pode nos ajudar nisso, a não ser mostrando que a arte historicamente circunscrita é capaz de mensagens historicamente transcendentes.

Com referência à arte que "um grande número de pessoas, se não a maioria, prefere", os mestres pós-históricos Vitaly Komar e Alexandre Melamid têm muito a nos contar sobre isso por meio de uma obra que, à sua própria maneira, caracteriza a comédia e a tragédia da arte em nossa época. Komar e Melamid são artistas emigrados da antiga União Soviética que alcançaram alguma celebridade em Nova York na década de 1980 explorando o potencial humorístico de uma certa pintura realista socialista, escarnecendo os falsos atos heróicos de Lênin, Stalin, de uma posição relativamente segura no cenário de arte de Nova York, onde eram apreciados tanto por sua inteligência quanto por sua situação desagradável. E, do mesmo modo como Andy Warhol havia sido pioneiro, tornaram-se a um só tempo celebridades e sucesso de crítica. Seu trabalho era ao mesmo tempo acessível e bem-conceituado. Posso me lembrar de poucas obras cômicas mais deliciosas que sua *The Origins of Socialism Realism*, de 1982-3, que ilustra o lendário episódio no qual uma garota de Corinto teria inventado a arte do desenho contornando a sombra da cabeça de seu amante na parede atrás dele – exceto que nesse caso o amante era Joseph Stalin, cujo perfil é traçado por uma jovem mulher em trajes clássicos. A própria pintura é no mais alto estilo socialista realista, e a malevolência surge em parte de se usar o realismo socialista para satirizar a si mesmo e

a seu macabro inspirador, tantas vezes tema de suas comemorações grandiloqüentes. O projeto de canibalização da arte soviética culminou com uma espetacular instalação no 1º de Maio no Palladium de Nova York, em 1987, mas, com o espírito da *glasnost* e da *perestroika* e com a dissolução da União Soviética e o final da Guerra Fria, Komar e Melamid de uma só vez perderam o seu melhor assunto e, em certo sentido, o seu tema definidor. Tamanhas são as ironias da história, que o colapso do comunismo coincidiu com o colapso do mundo da arte no Ocidente, e a questão, mesmo para os artistas mais bem-sucedidos da década de 1980, se resumia num título que em 1988 tomaram emprestado de um importante texto de Lênin, "O que fazer?".

O verdadeiro gênio de Komar e Melamid revelou-se quando, com a liberdade artística restaurada em sua terra natal, eles adotaram como tema o conceito de mercado, aceito pelos antigos *apparatchiks* com a mesma inquestionável convicção com que seus ancestrais aceitavam os rituais e revelações da ortodoxia grega. Com o apoio dos colaboradores da revista *The Nation*, decidiram conduzir uma verdadeira pesquisa de mercado para encontrar o que, na capa da edição de 14 de março de 1994, chamaram de "uma arte do povo", a saber, o tipo de arte que as pessoas realmente queriam. Tendo-se conhecimento disso, a oferta poderia ser ajustada à demanda na harmonia preestabelecida descoberta pelos economistas clássicos, e a sociedade – ou "o povo", já que hábitos lingüísticos são duros de eliminar – conseguiria a arte desejada, e os artistas, sabendo o que o povo queria, poderiam então ganhar sua vida honestamente. É difícil imaginar que esse conhecimento pudesse ser investido em produção industrial, já que poderia muito bem ser que as pessoas quisessem arte produzida à moda antiga e uma a uma – "pinceladas sobre tela" por um artista com boina diante de cavalete. Mas quem sabia isso? Ninguém jamais tinha tentado descobrir. Nesse ínterim, pintar para o mercado americano deve ter se afigurado como o meio de chegar à sua própria transformação de artistas russos em americanos.

A ciência social utilizada era a mais moderna.[189] Havia grupos de enfoque e pesquisas de opinião impecavelmente apuradas, em que famílias americanas, selecionadas ao acaso, eram convidadas a responder a um conjunto de questões relacionadas a preferências estéticas. Os resultados eram garantidos como estatisticamente precisos "dentro de uma margem de erro de ±3,2% e num nível de confiança de 95%". A amostra foi estratificada de acordo com o estado e cotas de sexo foram observadas. As próprias respostas constituem um item singularmente interessante de sociologia estética. O azul, por exemplo, é de longe a cor preferida nos Estados Unidos (44%) e a mais atraente entre pessoas dos estados centrais entre 40 e 49 anos de idade, conservadoras, brancas, do sexo masculino, com renda entre 30 mil e 40 mil dólares, que não freqüentam museus de nenhuma maneira. Em uma pesquisa comparável, mas com o que creio serem apostas monetárias incomparavelmente mais elevadas, os fabricantes de chocolates M&M empreenderam a mudança no espectro das coberturas coloridas adicionando um novo matiz. Ao buscarem descobrir qual seria a cor preferida – o que não é de surpreender – constatou-se ser mesmo o azul. A atração pelo azul declinava à medida que o nível de educação aumentava, e a preferência pelo preto crescia à medida que a renda declinava: pessoas com renda inferior a 20 mil dólares apresentam probabilidade três vezes maior de preferir o preto do que as com renda superior a 75 mil dólares, que têm probabilidade três vezes maior de preferir o verde do que as com renda inferior a 20 mil dólares. Mas é pouco provável que os consumidores de M&Ms estejam em uma classe de rendimento superior a 40 mil dólares ao ano, embora toda a sua renda, de serviços de *baby-sitter* e afins, seja provavelmente discricionária. Com base nessa quantidade maciça de dados, Komar e Melamid produziram o que chamaram de "A mais desejada da América", uma pintura que incorpora tantas das qualidades preferidas quantas o artista poderia incorporar em uma única tela.

Foi por acaso que a seção de crítica literária do *New York Times* de 15 de janeiro de 1995 anunciou "o novo *bestseller*" de Doris Mortmann, *True Colors* [Cores verdadeiras], trazendo "tudo o que você procura em um romance", nos seguintes itens: "família, amor, traição, rivalidade, talento, triunfo". O tema é claramente sobre um artista – o anúncio de página inteira mostra um copo com pincéis e alguns tubos de tinta retorcidos dispostos sobre um tecido exótico. "*True Colors* arrasta você para a cena de arte internacional, na qual as intensas pressões pelo sucesso competem com os ditames mais profundos do coração". Vale especular sobre se alguém conduziu uma pesquisa para desco-

[189] Aqui todas as referências são feitas a "Painting by the Numbers: The Search for a People's Art", *The Nation* (14 de março de 1994). Os dados tabulares são apresentados em *American Public Attitudes Towards the Visual Arts: Summary Report and Tabular Reports*, preparado por Martila e Kiley Inc. para o The Nation Institute and Komar and Melamid, 1994.

brir o que as pessoas mais desejavam encontrar em um romance, mas tenho a impressão de que a maior parte das pessoas deseja romances saídos de fontes outras que não as pesquisas de opinião cientificamente impecáveis: elas querem que o romance venha do coração, das vísceras, ou pelo menos da experiência do romancista – e, ao que imagino, que se baseiem mais em intuições do que na ciência – é que no momento em que se descobrisse que o "tudo o que você deseja em um romance" está ali, somente porque você o quer ali, isso o faria perder o interesse pela obra. Naturalmente, isso requer uma qualificação: leitores de pelo menos dois tipos de romances – romances propriamente ditos e novelas pornográficas – provavelmente estão interessados apenas no "desfecho", seguindo uma mesma fórmula, sem dar um tostão pela criatividade. Digna de nota é a questão sobre até que ponto isso vale para as pinturas. O artista, cujos pincéis e tubos de tinta são vistos na capa do "romance preferido", poderia não ser bem um artista cujas pinturas são o que são porque as pessoas as querem daquela maneira. Deveria ser bem o contrário: que as pessoas quisessem que fossem daquela maneira pelo fato de o artista ser um enorme sucesso no "mundo da arte internacional". Poderia não ser o "romance preferido", em que o artista-herói ou heroína negocia inspiração com pesquisas de opinião: a inspiração artística vai de mãos dadas com o romantismo pictórico e com a descoberta do amor verdadeiro, dos quais o romance mais procurado deve se ocupar.

Assim, teria sido interessante perguntar se as pessoas preferiam pinturas que resultaram da descoberta do que elas mais desejavam em uma pintura ou pinturas que o artista pintou por inspiração. As pessoas – e continuo a falar sem o apoio de qualquer evidência científica – desejam artistas como Buchumov, pintor fictício inventado por Komar e Melamid em um estágio inicial de sua carreira e em nome de quem eles pintaram diversas paisagens enluaradas e mantiveram um diário romântico. Meu ponto de vista, então, embora de pouca importância, é que a pintura preferida é incompatível com o que a maioria das pessoas deseja de uma pintura. Mas isso pode ser diferente do que a maioria das pessoas quer *em* uma pintura. Qualquer que seja o caso, jamais vi *True Colors* na lista dos mais vendidos do New York Times. Deduzo assim que algo pode ser um "romance *best seller*" sem ser um *best seller*. Um "romance *best seller*" tem que ser um tipo de romance definido pelo que

contém. Minha intuição, paralelamente, me diz que algo pode ser "a pintura preferida" mesmo se ninguém a desejar.

Tenho a mais vívida memória da carnavalesca exposição inaugural de "The Most Wanted Painting" [A pintura mais desejada] no Museu de Arte Alternativa da Broadway. Eu vinha de certo modo compartilhando dos segredos sobre os processos pelos quais os artistas tinham chegado a esse resultado, na medida em que toda a parte de pesquisa social da empreitada havia sido subsidiada sob os auspícios da *The Nation*, e assim mantive-me muito bem informado por aqueles que trabalhavam com Komar e Melamid. Não há muitos segredos no mundo da arte e as multidões eram significativas. Todos queriam ver o que os americanos desejavam mais profundamente no fundo dos seus corações estéticos – se a pesquisa fosse acurada – ainda que fosse extremamente difícil, dadas as perguntas feitas, imaginar que uma pintura como *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue* [Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul] de Barnett Newman, ou a *Elegy for the Spanish Republic* [Elegia para a República da Espanha] de Robert Motherwell, ou o *Number 16* de Mark Rothko, tivessem surgido como exemplificação do que os Estados Unidos mais queriam numa pintura. Seria preciso um tipo de pesquisa diferente para constatar o que o mundo da arte teria desejado como a pintura preferida. O público daquela noite, que tomava vodca azul (para simbolizar o triunfo do azul nas loterias cromáticas) e trocava fofocas e observações jocosas, era uma população com demasiado preconceito para sentir outra coisa que não superioridade sobre a estética implícita do homem e da mulher comuns, objetivada na "genuína pintura a óleo" em moldura dourada. Mas o Sr. ou a Sra. Quem-quer-que-seja bradaria um "É isso aí!" quando apresentado à presumida pintura dos seus sonhos, se é que sonhavam com alguma pintura?

Creio que, quanto a seu estilo de pintura, *The Most Wanted Painting* [A pintura preferida] de Komar e Melamid realmente tem de representar aquilo de que as pessoas "que não sabem muito sobre arte, mas sabem do que gostam" efetivamente gostam. É executada no que se pode chamar de um estilo Hudson River Biedermeier modificado – com cerca de 44% de azul – e mostra figuras em uma paisagem. De modo um tanto surpreendente, Komar e Melamid realizaram pesquisas e pintaram a *Most Wanted Painting* em uma série de países, da Rússia, passando pelos países escandinavos, até a França e

AMERICA'S MOST WANTED [A MAIS DESEJADA DA AMÉRICA] (1994); POR VITALY KOMAR E ALEXANDER MELAMID. CORTESIA: RONALD FELDMAN FINE ARTS, NOVA YORK, CRÉDITO DA FOTO: D. JAMES DEE.

o Quênia, e depois a China, onde, enquanto escrevo este texto, pesquisadores de campo estão aplicando o questionário de porta em porta, já que a atual distribuição de telefones na China distorcerá enormemente os resultados. Esses resultados têm se mostrado surpreendentemente congruentes, uma vez que a *Most Wanted Painting* de cada país, tirando aqui ou ali alguns detalhes, se parece com todas as *Most Wanted Paintings* dos outros países. O azul, normalmente mais saturado, aparece mais diluído na *Most Wanted* da Rússia. Ainda não está claro como se parecerá a *Most Wanted Painting* da China, mas eu ficaria muito surpreso se Komar e Melamid surgissem com algo semelhante a uma aquarela no estilo Sung. E é no mínimo digno de nota que o que mais querem as populações selecionadas ao acaso pelo mundo afora sejam pinturas no estilo realista genérico para todos os fins que os mesmos artistas inventaram para a *Most Wanted Painting da América*. Quando sugeri a eles que as pinturas eram todas muito parecidas, os artistas admitiram, observando que as diferenças nacionais apareciam na *Least Wanted Painting* [Pintura menos desejada]. Invariavelmente abstrata e utilizando-se de ângulos agudos, ela varia em cores do dourado, laranja, malva ou fúcsia ao azul petróleo, para

raspar o fundo da escala cromática do Quênia – e seus tamanhos diferem. A *Least Wanted Painting* [Pintura menos desejada] dos Estados Unidos é pequena e medíocre, a da França é grande e insípida. Mas o estilo é invariável, com as diferenças nacionais revelando-se nos detalhes. Considerando-se transnacionalmente, a pintura mais procurada é a paisagem do século XIX, o tipo de pintura cujos descendentes degenerados embelezam calendários do Kalamazoo ao Quênia. A paisagem 44% azul com água e árvores deve ser um universal estético *a priori*, e é nela que todo mundo pensa em primeiro lugar ao pensar em arte – como se o modernismo jamais tivesse acontecido.

É obviamente possível que o conceito de arte usado por todos *tenha sido* formado a partir de calendários, mesmo no Quênia, o que agora constitui uma espécie de paradigma do que qualquer pessoa pensa em primeiro lugar quando pensa em arte. A psicóloga Eleanor Rosch e sua equipe desenvolveram um ramo da psicologia conhecido como teoria prototípica, com base no modo como as informações são armazenadas.[190] A maior parte das pessoas responderá "pintarroxo"[190a] quando solicitada a citar o nome de um pássaro, ou "cão" quando solicitada a nomear um animal. Poucos responderiam "saíra-de-sete-cores"[190b] para o primeiro ou "cervo"[190c] para o segundo. Quando se pede o nome de uma raça de cão, a maioria das pessoas dirá "pastor alemão" em vez de "Lhasa apso". Os americanos, mas não os chineses, responderão "George Washington" quando perguntados sobre o nome de alguma grande personalidade histórica. Provavelmente ninguém responderá "hipopótamo" para "animal selvagem": as respostas mais usuais são "elefante", "leão" e "tigre". É bem provável que o que Komar e Melamid revelaram seja menos o que as pessoas preferem do que o que estão mais familiarizadas em pintura. Eu apostaria que a população não-representativa da exposição inaugural compartilha os mesmos paradigmas, e isso porque, quando no curso da história algo se desvia significativamente da paisagem predominantemente azul, a resposta espontânea é a de que não se trata de arte. Por que outra razão os quenianos, por exemplo, trazem à tona o mesmo tipo de pintura que todos os demais, ainda que 70% deles respondesse "africana" à pergunta: "se tivesse

[190] Rosch, E. & Mervin C. B. "Familiy Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories", *Cognitive Psychology* 7 (1975), 573-605; e Rosch, E., Mervin, C. D., Gray, W. D., Johnson, D. M. & Boyes-Braem, P. "Basic Objects in Natural Categories", *Cognitive Psychology* 8 (1976), 382-439.

[190a, 190b, 190c] Livre adaptação (N. do T.).

de optar por algum item da lista a seguir, que tipo de arte você preferiria?" As outras possibilidades seriam asiática, americana e européia. Não há nada minimamente africano no estilo Hudson River Biedermeier de paisagem com água. Mas talvez tenha sido exatamente a partir dessas imagens que os quenianos aprenderam o significado da arte. Não é por acaso que, no questionário queniano, em resposta à pergunta sobre o tipo de arte que as pessoas tinham em suas casas, 91% mencionaram gravuras impressas de calendários (para ser mais exato, 72% mencionaram "estampas ou pôsteres").[191]

As diferenças aparecem nas figuras com que essas paisagens são povoadas, e é aqui que Komar e Melamid começam a se mostrar maliciosos. Uma vez que as pessoas preferem paisagens a não-paisagens, e pinturas com pessoas famosas a pinturas sem pessoas famosas, Komar e Melamid lhes deram paisagens contendo pessoas famosas. Seria pouco provável que os russos preferissem George Washington, os chineses, Jesus Cristo, ou os quenianos, Napoleão, e é nesse ponto que as diferenças nacionais começam a se manifestar – mas é nesse ponto que começa a maleficência. As pessoas citam, por exemplo, a preferência por pinturas com animais, e mesmo com animais selvagens – mas dificilmente teria lhes ocorrido se aquilo pelo que procuram era uma paisagem com uma pessoa famosa e um animal selvagem, a não ser que houvesse alguma conexão interna entre a pessoa famosa e o animal, como entre Sansão e o leão, ou Pasifae e o touro, ou Jonas e a baleia. Não haveria como George Washington e o hipopótamo poderem partilhar de um ambiente pictórico se isso significasse uma pintura realista. E nenhum deles ocorre no mesmo nível em um dos esquematismos de Rosch, uma vez que Washington seria um paradigma de pessoa famosa, mas o hipopótamo estaria longe de ser um paradigma de animal selvagem (embora ele seja inquestionavelmente um animal selvagem). Inserir Washington junto a uma família comum americana em trajes para acampar viola outra lei da consistência, já que viola a unidade de tempo.

O que é notável acerca da *America's Most Wanted* é o fato de eu não conseguir imaginar alguém realmente desejando uma pintura assim, e muito menos qualquer mínimo denominador comum de uma população cujo gosto supõe-se que ela reflita. Ninguém que queira uma pintura de animais selvagens ou que queira uma pintura de George Washington quer uma pintura de George Washington *e* animais selvagens. Komar e Melamid transformaram disjunções em conjunções, e a conjunção pode ser desagradável mesmo que os conjuntos sejam agradáveis quando tomados separadamente. Fazendo um paralelo político, todo mundo gostaria de redução de impostos, da eliminação do déficit federal, de serviços governamentais eficientes com poucas regulamentações governamentais, mas é muito difícil se ter tudo isso de uma vez. O "Contract with America", do porta-voz Newt Gingrich, é a contrapartida política da *Most Wanted Painting*. No "Contract" pode-se ou não ter uma parábola de filosofia política, mas a pintura que supostamente reflete a curva de utilidade estética integrada de todas as pessoas na verdade não chega a refletir a curva de utilidade artística de ninguém. A pintura tem estrutura semelhante à de um quebra-cabeças rébus, com componentes disjuntos lançados na mesma moldura conjunta. Mas, ao contrário de um rébus, não há solução. Não há explicação sobre o porquê de alguma coisa estar ali além do fato de ser a primeira pergunta de um questionário. Em termos de sentido ou causalidade, nenhuma coisa tem a ver com a outra. Assim como o *Contract with America*, ela pode ser basicamente incoerente, e, em meu ponto de vista geral, posso conceber que, uma vez registrado o fato de que é o estilo de que todos gostam, a pintura rapidamente seria menosprezada em razão de sua incoerência. Se tivessem sido questionados sobre se preferiam coerência à incoerência em uma pintura, a *Most Wanted Painting* poderia jamais ter sido pintada.

Em inglês americano a expressão "most wanted" [mais procurado] é usada em referência a criminosos cuja prisão o FBI considera de máxima prioridade, e não a lista de coisas desejadas da Galeria Nacional. Em todo caso, a "segunda pintura mais desejada" não seria, por assim dizer, o *Blue Boy* de Gainsborough ou a *Mona Lisa*, mas uma pintura de Komar e Melamid incorporando as segundas mais apreciadas qualidades estéticas. Na verdade, a *America's Most Wanted* pertence apenas a uma lista que inclui pinturas de Komar e Melamid baseadas nos mesmos dados. Como pintura ela não tem lugar algum no mundo da arte. O que tem seu lugar no mundo da arte é a *performance* de Komar e Melamid, que consiste na pesquisa de opinião, na pintura, na publicidade etc. *Aquele* trabalho provavelmente é uma obra-prima. *Aquele* trabalho é sobre a arte de um povo, sem ser ele próprio arte de nenhum povo. Aquele trabalho é "pós-moderno, humorístico e icônico", como

[191] Mecklin, T. "Contemporary Arts Survey in Kenya", *in Research International* (16 de maio de 1995).

disse um observador, à medida que é, derivativamente, ele próprio, a *Most Wainted Picture*. Que o trabalho inequivocamente se pareça com o estilo Hudson River Biedermeier mostra, quanto à expressão, a nostalgia desses maravilhosos artistas, mas quanto à identidade ele mostra a verdade segundo a qual estamos para sempre exilados da terra natal estética, onde pintar belas pinturas era o imperativo estético definidor. Ele também mostra a quão pouca distância nos levarão nossos olhos em se tratando de encontrar nosso caminho no mundo da arte dos tempos pós-modernos. Mas finalmente ele mostra quão grande é a distância entre o ponto em que a arte hoje está e aquele em que a população se encontra, até começar a maleficência, considerando o seu gosto como captado pela *Most Wanted Painting*. As dissonâncias na pintura são índices dessa distância.

Discuti dois tipos de artistas trágicos e dois tipos de artistas cômicos. Van Meegeren é trágico porque sentiu que poderia chegar ao sucesso limitando-se a pintar como Vermeer, mas, no momento em que ele revelou aquela verdade, fracassou por ser um falsificador. O artista que aprendeu a pintar como Rembrandt descobriu que o mundo não tinha lugar para os seus dotes, que pertenciam totalmente a um outro período. Alguém pode ser parte do mundo atual da arte e pintar como Rembrandt unicamente se, como Russell Connor, o faz da perspectiva da menção em vez da do uso, e com espírito de piada. Os verdadeiros heróis do período pós-histórico são os artistas que são mestres em todos os estilos sem ter nenhum estilo de pintura, nomeadamente Komar e Melamid, cujo temperamento é antecipado por Hegel em sua discussão sobre a comédia: "A tônica é o bom humor, a alegria segura e despreocupada apesar de todos os fracassos e má sorte, a exuberância e audácia de uma loucura, tolices e idiossincrasias essencialmente felizes".[192] Posso conceber que esses modos de tragédia e comédia artísticas definem o fim da arte, o qual em si mesmo não é a tragédia que soa como se fosse inevitável, mas ao contrário a cena dos tipos de comédia que o exemplificam. A comédia de Connor, ou de Komar e Melamid, por acaso é engraçada, mas não é essencial à comédia que seja engraçada, e sim tão-somente feliz. É inteiramente consistente que o tipo de comédia identificado ao fim da arte pode ele mesmo se expressar tragicamente sobre a tragédia, como Gerhardt Richter faz quando pinta, naquele

[192] Hegel, G. W. F. *Aesthetics*, 1.235.

borrado típico de fotografias mal tiradas, as mortes violentas dos líderes do Baader-Meinhof, pois a comédia está nos meios, não em sua temática.

"Agora, com o desenvolvimento de tipos de comédia, chegamos ao verdadeiro final de nossa investigação filosófica",[193] escreve Hegel no penúltimo parágrafo de sua colossal filosofia da arte. E me é conveniente fazer dele, do mesmo modo, o fim de minha investigação. A história da arte é um verdadeiro épico, e os épicos por sua natureza terminam, como a *Divina Comédia* de Dante, com notas de esplendor supremo. Quantos trabalhos filosóficos não apenas têm fins, mas fins felizes? Com toda essa felicidade, seria maravilhoso se o atual período fosse a Era de Ouro da arte, mas provavelmente as condições da comédia são a garantia de tragédia, se esta significa que a nossa não é a Era de Ouro. Não se pode ter tudo!

PROFESSOR ARTHUR DANTO SHOWING THE PEAK OF LATE 20TH CENTURY TO HIS COLLEAGUE, DR. HEGEL [PROFESSOR ARTHUR DANTO MOSTRANDO O AUGE DA FILOSOFIA DO FINAL DO SÉCULO XX A SEU COLEGA, DR. HEGEL], POR ANTHONY HADEN-GUEST, REPRODUZIDA COM A PERMISSÃO DE ART & AUCTION, JUNHO DE 1992.

[193] *Ibid.*, 1.236.

ÍNDICE REMISSIVO

Nota: verbetes seguidos por *f* referem-se a ilustrações.

A

A fenomenologia do espírito (Hegel), 6

A genealogia da moral (Nietzsche), 91

A ideologia alemã (Marx e Engels), 41, 48, 141

A república (Platão), 112, 137

abstração "pós-pictórica", 113, 115

  abstração do campo de cores, história da arte e, 11-12, 16-17, 149-150

  abstração material *versus* abstração formal, 80-82

  abstração material *versus* formal, 80-82

  abstração, "pós-pictórica", 113-115

  abstração, campo de cores: história da arte e, 11-12, 16-17, 149-150

  abstração, *hard-edged*, 16-17

Academia francesa de pintura, 10-12, 171-172

Academia, *Ver* National Academy of Design action painting, Greenberg e, 177-178

afinidade estética, 174-178, 181-184

  arte africana e, 123-124

  artistas pós-históricos e, 166

  comunicação e, 174-175

  condition-governed, 175-177

  crítica da arte e, 59-61

  de sentido, 86

  em natureza, 107-109

  era da arte e, 28-29, 104-107

  filosofia e, 37-38

  gosto e, 121-126

  limites temporais e, 224-226

  materialista, 118-119

  modernismo e, 93-96

  multiculturalismo e, 105

  participatória, 203-204

  pesquisa de mercado sobre, 233-235

  pop art e, 86, 102-103

  simetria e, 107-109

  universalidade e, 105-108, 121-123

  utilidade *versus*, 89-92, 95-97

afinidade temporal: alternativas estilísticas e, 220-225

  estética e, 224-226

  falsificação e, 229-231

  pluralismo *versus*, 230-233

afinidades entre obras de arte, 46-48, 174-178, 183-184, 220-225, *Ver também* afinidade temporal

África do Sul, exposição bienal na, 26, 26*n*

"After Abstract Expressionism" (Greenberg), 113

"agora", importância do, 145

Alemanha: pintura abstrata na, 140-141

  realismo capitalista na, 139-140

Alloway, Lawrence, 47

pop art, 141-142

Altes Museum (Berlim), 162

America's Most Wanted (Komar e Melamid), 240-241, 238*f*

Amores de Júpiter (Correggio), 179

An Essay Concerning Human Understanding (Locke), 76

Analytical Philosophy of History (Danto), 27*n*, 47, 136

antifundacionalismo, 74

Antoni, Janine: *Gnaw*, 206

antropologia, arte primitiva e, 119-121

"Approaching the End of Art" (Danto), 3*n*

apreciação da arte: conceito pós-histórico de, 208-210
museus e, 199-200
prática crítica modernista e, 159-160
aprendizado da linguagem, compatibilização perceptual *versus*, 60-61
Archimboldo, Giuseppe, 179
Arensberg, Walter Duchamp e, 93
Arman, foto da biblioteca de, 110*f*
Armory *show* de 1913, 6, 134, 171
Arquitetura: maneirista, 178-179
narrativa de arte e, 53-55, 116-118
pós-moderna, 18-19
arquitetura maneirista, 178
Art and Illusion (Gombrich), 54, 217-218
"Art and Science" [Arte e ciência] (Stokes), 174
Art News, *pop art* e, 136
art nouveau, 70
Art of This Century Gallery, exposição de Pollock na, 78-79, 100
arte: antes e depois do início da, 5-6, 4*n*
arte fora da narrativa de, 11, 12, 14-19, 16-17, 52-54, 115-119, 120-123
artesanato como, 70-71, 126-127, 150-151
beleza e, 91-92
"com base em comunidade", 199-201, 203-206, 209-210
comestível, 206-207 (*ver também We Got It!* [Conseguimos!])
como ferramenta política, 25-27, 95-96, 139-141, 160-162, 217-218
como tema da arte, 8-9, 74-75, 85-86
comunicação estética em, 174-175
conceito pós-histórico de, 19-21, 125-127
decoração e, 38-40, 41, 67-69, 69-71
definições de, 30-31, 39-40, 41, 42-43,205-209 (*ver também* conceito de arte)
"era" de/o, 2-6, 3*n*
escolha de técnica e, 45-47
essência trans-histórica em, 31-33
experiências transformadoras com, 196-199
exposição "Primitivismo e Arte Moderna", 104-105
filosofia e conceito da, 16-18, 18-20, 33-41, 72-73, 105-109, 150-151
ideologia e, 31-32, 32-33, 50-51, 52-53
ilustração e, 38-40, 41
imitação como, 50-51, 52-53
manifestos e, 31, 32, 33-34, 35-36, 37-38, 39, 40
narrativa "oficial" e conceito de, 10-12, 16-17, 3*n*, 30-32
"o que a Arte queria", 115-118
"objeto", *ver* arte: artesanato como
poder e, 125-126, 202-203
público *versus* público, 202-209
puro *versus* impuro, 11-12, 74-76, 76-79, 126-127
realidade *versus*, 79-80, 124-127, 137-139
teoria estética e, 93-96, 124-126 (*ver também* estética)
"verdadeira", 29-31, 31-32, 38-39, 49-50
arte "com base na comunidade", 203-206
definições de arte e, 205-209
museus e, 199-201, 207-209, 209-210
pesquisa por sentido e, 209-210
arte "verdadeira", 29-31
"fim da arte" e, 30-32, 49-50
manifestos e, 31-32, 32-33, 38-39
arte abstrata: como "via certa" para a arte, 29-31
definição de arte e, 41
em estágio pós-narrativo, 164-166
Greenberg sobre, 29-31, 96-97, 132-134
história da arte e, 11-12, 29-31, 171-172
invenção da, 60-61
material *versus* formal, 80-82
modernismo e, 30-31, 81-82, 165-166
ponto de vista crítico e, 60-61
reações pós-históricas à, 162-165
realismo como oposto a, 129-131, 143-145
sentido e, 81-82
arte africana: ampliação do gosto e, 123-125
arte ocidental e, 49-50, 104-105
criticismo de arte e, 104-105, 119-121
Picasso e, 123, 125
arte antiga, definições de arte e, 41
arte apropriacionista, 15, 18-19
arte asteca, 120-121, 127
arte barroca: afinidades e, 221-224
matriz de estilo, 179-181
arte calendário, 237-239, 239-240
arte chinesa: escolha de técnica na, 46-47
imitação na, 53-54
arte comercial, *pop art* e, 101-102
arte comestível, 206, *Ver também We Got It!*
arte conceitual: como pós-histórica, 16-17
fim da pintura e, 153-154
reações críticas a, 19-20
arte contemporânea:
arte moderna *versus*, 6-7, 12-14, 18-19, 13*n*
como narrativa de fora, 6-7, 10-12, 12-13
definições de, 12-13, 20-21
mudança da arte moderna, 11-13
papel do museu e, 6-8, 13-14, 19-20, 20-21, 204-205
arte cristã: conceito de arte e, 2, 4*n*
imagens gravadas e, 69-70
arte da Contra-Reforma, 222, 222*n*
arte da *performance*: por Beuys, 194*f*, 207-208, 208-209
por Komar e Melamid, 240-242
arte de relicário e, 4*n*
arte devocional: conceito de arte e, 2, 4*n*, 4*n*
mimesis em, 50-51
narrativa histórica e, 68-70
arte do Novo Mundo, reação do Velho Mundo à, 121, 126-127
arte educação: como papel de museu, 161-162
comunidade de obras de arte e, 181-184
prática crítica modernista e, 159-160
arte européia, arte africana e, 49-50, 104-105
arte figurativa, definição de arte e, 41
arte mexicana: asteca, reação do Velho Mundo à, 120-121, 126-127
Pollock influenciado pela, 79
arte minimalista, 16-17, 188
"arte objeto", 150-151, *Ver também* artesanato
arte da Oceania, afinidades com a, *versus* tese explanatória sobre a, 105
arte ocidental: arte africana e, 49-50, 104-105
arte oceânica e, 104-105
definição de arte e, 41
arte oriental, definição de arte e, 41
arte pós-histórica, 14-19, 47-48, 125-127
autoconsciência e, 18-19, 41
comédia na, 241-242
condição para, 47-49
diversidade na, 138-140, 140-141, 162-166, 190-191, 218-221
estilos e, 50-53
liberdade na, 49-51, 52-53, 126-127, 138-140
manifestos e, 32-33, 42-43
mídia e, 149-151, 151-152, 190-191
mudança do modernismo para a, 18-20
museus e, 207-209
neo-expressionismo e, 154-155
possibilidades na, 47-48, 48-49, 49-50, 218-221
qualidade e, 206-208
sociologia e, 233-234, 234-235
arte pós-moderna, 13-14
reação contra a arte "pura" na, 151-152
reconhecendo, 14-15
arte póstera, 163
arte povera, 16
arte primitiva: afinidade estilística e, 179-180
criticismo de arte e, 119-121
definição de arte e, 41
arte pública, 202-203
arte pura *versus* impura, 11-12, 74-76, 76-79, 126-127
pós-modernismo e, 151-152
arte religiosa, *Ver* arte devocional
arte rococó, em matriz de estilo, 179-181
arte Sots, 140, 145
arte-como-arte, 30
artesanato como arte, 70, 127, 150-151
ênfase no meio em, 151
Artforum, manifestos *em*, 33
artista, artistas: afinidades entre, 174-178
discurso pós-modernista e, 159-161
especialização e, 126-127
início do conceito de, 2
mercado de arte da década de 1980 e, 23-24, 24-25

papel pós-histórico do, 16-18, 52-53, 53-54, 140-141, 160-162
pluralismo e oportunidades para o, 162-163, 166, 190-191
trágico *versus* cômico, 241-242
artistas afro-americanos, pluralismo pós-histórico e, 162-163
artistas de Moscou: "fim da arte" e, 29-30
política e, 152-153
artistas mulheres, pluralismo pós-histórico e, 162-163, 164-165
artistas negros, pluralismo pós-histórico e, 162-163
"artistas olfativos", Duchamp sobre, 153
Artschwager, Richard: caixas de, 183
Ash Can School, 131, 134
Ashbery, John: Ryman e, 174
"aspectos não-miméticos" da pintura, 8-11
Austin, J. L., sobre a linguagem, 143
autoconsciência: arte contemporânea *versus* moder na e, 7-8
arte pós-histórica e, 18-19, 41
arte "verdadeira" e, 31-32
em criticismo da arte, 72-73, 74-75
filosófica, 7-8, 72-73
no modernismo, 75-77
auto-expressão, fim da pintura e, 156-157
avant-garde: definições de arte e, 79
pintura monocromática e, 171-172
"Avant-Garde and Kitsch" (Greenberg), 79

B

Baader-Meinhof, líderes do, quadro de Richter do, 242
Bakery, Confectionary, and Toabacco Workers' International Union of America, Local 552: *We Got It!*, 201, 204-206, 209-211
Barnes (coleção), objetos úteis dispostos na, 90
Barnes, Albert, 120, 122
Barr, Alfred, 131
Bartlett, Jennifer, 173
barulho, música *versus*, 40
Baudrillard, Jean, 160
Beatles, espírito de liberação e, 140
Beaux Arts Academy (Paris), realismo e, 130
Beckson, Bill: sobre afinidade de pintores, 174-175
beleza: Kant sobre, 92-93, 121-123
na natureza *versus* arte, 91-92, 107-109
percepções interculturais de, 107-109
utilidade e, 89-92
Ver também estética
Bellini, Giovanni, 117
Bellori, Giovanni, 227
Bellows, George, 93
Belting, Hans: antifundacionalismo e, 74
Likeness and Presence, 4*n*, 28-29, 68-70
parafraseado, 8
sobre a acurácia representacional, 58
sobre a arte antes do início da arte, 3-4, 5-6, 4*n*, 28-29, 68-70
sobre a arte como narrativa, 6
sobre a mudança entre eras, 13, 13*n*
The End of Art History?, 3*n*, 68-69
uso de narrativa e, 117
Vattimo e, 3*n*
Benglis, Linda, 16
Benjamin, Walter, 153, 159
Bennett, Gary Knox, 151
Berenson, Bernard: maneirismo e, 178
sobre Crivelli, 117, 121, 117*n*
Berlim: conferências de Hegel em, 35-36
exposição dadá em, 31*f*
Bernini, Giovanni: afinidades temporais e, 221-223, 226
Beuys, Joseph: *A Sinfonia Escocesa*, 194*f*, 207-208, 208-209
conceito de arte e, 18, 100, 139, 206-208
Greenberg e, 100
"múltiplos", 206-207
Bidlo, Mike: arte "pós-histórica" por, 15
Not Andy Warhol (Brillo Box), 2*f*
Bienal de Istambul, 220
Bienal de Veneza, África do Sul na, 26*n*
Bildungsroman, inícios após finais em, 6
Black painting (Reinhardt), 22*f*
Black Square (Malevich), 170-172, 181, 184, 189
Blakelock, 81
Blunt, Wilfred Scasen, 63
Bois, Yves-Alain, 27, 27*n*
Botticelli, Sandro, 222, 226
Boucher, François: narrativa histórica e, 71
Box with the Sond of Its Own Making (Morris), 88*f*, 103, 105, 183
Brancusi, Constantin, 81, 178
Braque, Georges, 34
Brenson, Michael: em "arte com base na comunidade", 200-201, 211
sobre a qualidade em arte, 207
sobre pintura e poder, 202
Breton, André, sobre surrealistas do pré-surrealismo, 179
Brillo Box (Warhol):
afinidades e, 183
conceito de arte e, 16-17, 17-18, 39-40, 79-80
estética em, 102
filosofia da arte e, 41, 79-80, 125-126, 137-139, 213-214, 215-216
história da arte e, 26-27, 41, 217-218
reação do autor a, 40, 136-138, 198-199
Bronzino, Agnolo: maneirismo e, 178
Brooklyn, Museu do, 196-197
instalação Kosuth no, 7
Buren, Daniel, 5, 152, 155

C

Cage, John: pintura monocromática e, 172
"camp", pós-modernismo e, 14
Canaday, John, 98, 135
Capital (Marx), 41
"Caráter Q", 175-176
Caravaggio, 223
Caro, Anthony: Greenberg e, 114
Carracci (irmãos): Correggio e, 178-179
em estilo matriz, 181
narrativa histórica e, 71
Carrier, David: concepções do autor sobre, 213-214, 216
Carroll, Noel: matriz de estilo e, 180, 182*n*
cartoons, 162-163, 164-165, *Ver também* tiras
Castelli, pop art em, 136
Castiglione, Pai, 46
cavernas de Lascaux, 68
Cedarquist, John, 151
Cellini, Benvenuto, 54, 127
censura, museus e, 204
Centro Pompidou (Paris), 210
Cervantes, Miguel de: afinidades temporais e, 224
Cézanne, Paul: comunicação estética e, 175
como modernista, 9, 82
Greenberg em, 81-82
"Quididade" e, 175-176
reação contemporânea a, 63
teoria estética e, 94
Chagall, Marc, 20
Chardin, Jean-Baptiste, 175-176
Chicago, Instituto de Artes de: mostra *Culture in Action*, 200-202, 204-205, 207-208, 211
"Chinese Red 33X33" (Hafif), 187-188
Chomsky, Noam, 8, 8*n*
ciência, filosofia positivista e, 156-158
ciência, história da: comparada à história da arte, 54-56
Cimabue, Giovanni, 67
Cixous, Helene: crítica pós-modernista e, 160
classicismo francês, ponto de vista crítico e, 59-61
coleção Panza, Museum of Modern Art, 20
colecionando arte: definições de arte e, 63-64
expressionismo abstrato e, 114-115
flutuações de mercado e, 24-25
política e, 161-162
reflorescimento da pintura e, 153-155
colecionar, *Ver* coleção de arte
Colescott, Robert, arte pós-histórica e, 163,164
Collage, 6-7
Colônia, Alemanha: Retrospectiva Reed em, XI-XII
colonialismo cultural, 105
colonialismo, cultural, 105
colorito, disegno e, 36
Columbia University, conferência de Danto em, 3*n*
compatibilização perceptual, aprendizado da linguagem *versus*, 61
Complexity and Contradiction in Architecture (Venturi), 14

comunidade: fundos para as artes e, 203-205
mundo da arte como, 180-183
conceito de arte: a arte fora da narrativa, 10-12, 16-17, 52-54, 115-119
"arte com base na comunidade" e, 205-209
Beuys e, 17-18, 100-101, 138-139, 205-208
cor azul e, 238-240
Duchamp e, 205-206, 206-207, 209-210, 214-215, 215-216
essencialismo e, 217-220
filosofia e, 16-18, 18-20, 33-41, 72-73, 105-109, 118-120, 213-220
Hegel e, 16-18, 33-36, 108-109, 214-216
pluralismo e, 214-215
política e, 95-96
ponto de vista histórico e, 215-218
pop art e, 100-101, 101-102, 137-139
pós-histórico, 19-21, 125-127, 138-140, 208-209
simetria e, 108-109
Warhol e, 42-43, 100-101, 101-102, 137-139, 214-215
"Conceitos estéticos" (Sibley), 176
condicionais contrárias aos fatos, 111-112
Cone, Etta e Claribel, 62
Conferências sobre Idealismo Moderno (Royce), 6*n*
Confúcio, sobre a escolha, 46, 46*n*
Connor, Russell: menções pictóricas utilizadas por, 230-231, 241-242
The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers, 230-231, 230*f*
"Contract with America" (Gingrich), 240
cor, em pintura monocromática, 173
corporificação/representação do significado/sentido, 214-215, 215-216
Correggio, Antonio da: *Amores de Júpiter*, 178-179
maneirismo e, 178-179
narrativa histórica e, 71
Courbet, Gustave, 223
Crimp, 158-160
sobre filosofia da arte, 164-165
sobre modernista, 158-160
sobre pintura e, 152-153, 153-154, 159-160, 164-165, 190-191
Crimp, Douglas: sobre a pintura, 152, 153-154, 164, 169, 170, 190, 192
discurso pós-modernista e, 160
sobre a fotografia, 159-160
Cristo: envolvimento público na obra de arte e, 203-204
Running Fence, 203-204
Cristo em casa de Maria e Marta (Vermeer), 229
Cristo em Emaús (Van Meegeren), 229-230
critério de verificabilidade, filosofia e, 156-159
Crítica da razão pura (Kant), 12
crítica de arte: abstração e, 60-61
arte "primitiva" e, 119-121
arte *pop* e, 136-138
autoconsciência filosófica e, 72-73, 74-75
elementos básicos de, 109
esquerdista, 160-162
essência trans-histórica e, 31-33
essencialismo em, 76-77, 213-220
estética materialista *versus* estética formal em, 80-82, 118-120
estética *versus* histórica, 186-187
estilo como linguagem e, 60-62
experiência e, 96-99
"fim da arte" e, 28-30, 30-32, 42-43, 52-54, 104-107
gosto e, 121-126
Greenberg e, 92-107, 118-119, 121-123, 124-125
Hegel e, 109, 217-218
heresia e, 32-33
ideologia e, 52-53
modelo vasariano e, 56-59, 59-60, 60-61, 61-62, 67-68, 69-70, 70-71, 72-73
modernismo e, 158-161
mudança revolucionária e, 103-104
narrativa mestra e, 52-53, 60-61, 109, 160-161
pintura monocromática, 173-174, 187-191
pluralismo e, 42-43, 166
políticas e, 152-153,153-154
pós-modernista, 159-160, 160-161
praticalidade e, 95-96
pureza como foco de, 76-79
reações contemporâneas ao modernismo, 58-64, 70-73
regras e, 95-96
surrealismo e, 118-119
crítica de arte: autor como, 28-29, 136-137
como autor de manifesto, 32-33
Crítica do juízo estético (Kant), 93
criticismo de arte esquerdista, 160-162
criticismo histórico *versus* estético, 186-187
criticismo moral: essencialismo e, 77
multiculturalismo e, 43
criticismo pós-modernista, 159-160
essencialismo e, 217-219
criticismo pós-moderno francês, 159-161
criticismo social, museus e, 199-201
Crivelli, Carlo, 117, 121, 117*n*
cubismo, primórdios do, 26-27
"arte verdadeira" e, 31-32
continuação do, 37-38
modernismo e, 131-132
narrativa histórica e, 70-71
visto como linguagem, 60-62
cubo-futurismo, 30
cultura: arte como parte de, 71-72
estética e, 105-108
modernismo na 76-77
Ver também multicultarismo
cultura *pop*, *pop art versus*, 142
"curadoriado", poder e, 202

D

da Vinci, *Ver* Leonardo da Vinci
dadaístas: "fim da arte" e, 6, 30
motivação de, 70
Daguerre, Louis, 83
Dédalo, Praxíteles e, 56
Dali, Salvador: fim da pintura e, 153, 153*n*
Greenberg e, 109, 118
dança, movimento *versus*, *40*
Danto, Arthur: *Analytical Philosophy of History*, 27*n*, 47, 136: "Approaching the End of Art", 3*n*
Beyond the Brillo Box, 205, 205*n*
como artista, 136-137
como crítica da arte, 28-29, 136-137
como essencialista, 213-214
Encounters and Reflections, 3*n*: "The End of Art", 3*n*, 26-27, 28-29
Grand Street, 3*n*
"Narratives of the End of Art," 3*n*
sobre museus e arte contemporânea, 204-205: "Narrative and Never-Endingness," 64, 52*n*
"The Art World", 137, 137*n*, 174, 183
The Death of Art, 5
The Philosophical Disenfranchisement of Art, 28*n*
The State of the Art, 3*n*
The Transfiguration of the Commonplace, 28*n*, 142, 185-186, 189-190, 214, 215-216
"Thirty Years after the End of Art", 139-140
Das Ende der Kunstgeschichte (Belting), 3*n*
Davies, Martin: sobre Crivellli, 117
Davis, Stuart,133
"de gustibus non est disputandum", 122
De Kooning, Willem: como artista comercial, 101
Hopper e, 135
Merritt Parkway, 136
narrativa comercial e, 129
"Quididade" e, 176
sucesso de, 113-114
Women séries, 113-114, 135
de Pereija, Juan: retrato de Velasquez, 99
década de 1950, expressionismo abstrato na, 188
década de 1960: arte pós-histórica e, 160
filosofia da arte e, 16-17, 19, 103, 103-104
minimalismo na, 188
década de 1980: mercado da arte na, 23-24
pontos de vista críticos na, 64, 160
reflorescimento da pintura na,154
decoração, 16-17
arte e, 38-40, 41, 67-69, 69-71
definições de arte, 30-31, 39-40, 41, 42-43
abstração material *versus* formal e, 80-82
arte com base na comunidade e, 205-209
avant-garde e, 79
essencialismo e, 217-220

estilo e, 50-51, 52-53
modernismo e, 41, 56-58
Ver também conceito de arte
Degas, Edgar: fotografias de, 159
Déjeuner sur l'herbe (Manet), 227
Delacroix, Eugène, 36, 71
Delaroche, Paul, 83-84, 152-153
Derain, André, 60, 64
Derrida, Jacques: antifundacionalismo e, 74
conceito de *ecriture*, 61
criticismo pós-modernista e, 160
Descartes, René: filosofia "moderna" e, 8, 10, 40
sobre sonho *versus* experiência desperta, 40
desconstrutivistas: arte pós-histórica e, 164-166
museus e, 161-163
descrições de eventos, sentenças narrativas e, 26-27, 27*n*
Di Credi, Lorenzo, 222
Dick Tracy revistas em quadrinhos de, *pop art* baseada em, 47
Dickie, George, 138, 215, 216, 215n176
disegno, colorito e, 36
diversidade: criticismo da arte e, 42-43
mídia e tolerância de, 140-141
na arte pós-histórica, 138-140, 140-141, 162-166, 190-191
no modernismo, 131-132
Ver também pluralismo
dogmatismo, modernismo e, 78
Dom Quixote, afinidades temporais e, 224
Duchamp, Marcel: conceito de arte e, 206, 207, 210, 214, 217, 218, 214*n*
Fountaine, 93, 214, 217-218
Greenberg e, 93, 94, 118-119, 124-125
pop art e, 146
sobre "artistas olfativos", 153
teoria estética, 93, 94, 124-125
Dürer, Albrecht: afinidades com contemporâneos de, 221
evolução de meios e, 151
sobre a arte do Novo Mundo, 121, 127

E

Eakins, Thomas, 130, 131: *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Shuykill River,* 130-131
Educação, *Ver* arte educação
El Greco, maneirismo e, 178
Elegy for the Spanish Republic (Motherwell), 236
Eliot, T. S.: estética *versus* criticismo histórico e, 186-187
estilo matriz e, 182*n*
sobre o mundo da arte como comunidade, 180-183
Encounters and Reflections (Danto), 3*n*
Engels, Frederick: sociedade pós-histórica descrita por, 41, 48, 50, 141
Ensigne de Gersaint (Watteau), 102
Enteléquia, 117
envolvimento público em trabalhos de arte, 203-204
"era da arte", 2-6, 3*n*
antes e depois do início da arte de, 5-6, 4*n*, 28-29, 68-70
fim da, 26-29
Era dos manifestos, 33-35
filosofia modernista e, 77-79
liberdade e, 42-43
mimesis e, 50-51
visão filosófica da, 38-40
Erebon, Didier, 178
Ernst, Max, 7, 118
Escola de Frankfurt, Vattimo e, 3*n*
escolas de arte, expectativas de sucesso e, 23
escritos *versus* literatura, 39-40
escultura: estágio pós-narrativo e, 166
expressionismo abstrato e, 112-113, 113-114
narrativa da arte, 54-55
especialização, arte pós-histórica e, 126-127
"espírito" no fazer arte, 29-30, 32-33, 108-109, 115-118, 137-138
essencialismo: conceito de arte e, 106, 217-219
definições de gênero e, 218-219
definido, 214-215
em crítica de arte, 77, 213-219
política e, 217-218
estágio pós-narrativo, 164-166, 190-191
pintura no, 164-166, 190-192
Ver também arté pós-histórica
estética governada por condições, 175-177
estética participativa, *Running Fence* de Christo e, 203
estética *versus* criticismo histórico, 186-187
estilo de arte: afinidades e, 174-178, 179-180, 220-225 (*Ver também* afinidade temporal)
como "linguagem", 60-62
criticismo e, 42-43
definição de, 50-51
liberdade pós-histórica e, 48-49, 50-53
linear *versus* pictórico, 221-224
mimesis como, 50-51
reconhecendo, 13-15
terminologia usada para, 175-178
tinta gotejada, 158-159
estilo linear *versus malerisch*, 176
estilo linear *versus* pictórico, 222
estilo *malerisch versus* estilo linear, 176
estilo matriz, 177-184
comunidade de trabalhos de arte e, 181-183
construção de, 179-181
criticismo estético *versus* histórico e, 186-187
pintura monocromática e, 181, 185-186, 187-190
estilo pictórico *versus* estilo linear, 222
estruturas lingüísticas, teoria do pensamento inato e, 8-9, 8*n*, 8*n*
Eurofrônios *krater*, aquisição de, 99
exibição dadá, Berlim (1921), 31*f*
exibições: como contexto para a pintura, 187-188
"fim da arte" , 29-30, 29*n*
relações internacionais e, 25-27
experiência: criticismo da arte e, 96-101
filosofia analítica e, 142-143
experiências transformadoras, 196-199
afinidades temporais e, 230-233
museus e, 196-200, 200-201
reprodução e, 199-200
exposição "Primitivism and Modern Art" (Museum of Modern Art), 105, 123, 179
exposição bienal de Johannesburgo, 26
Exposição bienal, relações internacionais e, 26, 26*n*
expressão, imitação da realidade *versus,* 71-73
expressionismo abstrato: continuação do, 37-38
fim de movimento, 26-27, 45
Greenberg e, 100-101, 112-115, 129-130, 177-178
história da arte e, 11-12, 16-17, 112-115
metafísica e, 143-145
pop art e, 45-47, 129-131, 143-145
realismo e, 129-131, 133-134, 134-135
expressionismo, *Ver* expressionismo abstrato; neo-expressionismo
expressões, uso *versus* menção de, 227-228
extensão, definida, 214-215, 214*n*

F

falsificações, afinidades temporais e, 229-231
Farbung, conceito de, 216
fauvismo, 32, 134
fazer arte: filosofia e, 36-37
"fim da arte" e, 28-30, 209-211
imperativo histórico e, 29-31
mercado de arte como separado de, 26-27
Fedro (Platão), 76, 76*n*
Feminine Mystique (Friedan), 140
feminismo: essencialismo e, 213-214, 218
pintura e, 190-191
Feuerbach, Anselm: Symposium, 226-228
Feyerabend, Paul, 223, 224
figura nua: Eakins, 130
Hopper e, 131
filosofia: analítica, 142-146
antifundacionalismo, 74-75
apreciação da arte pós-histórica e, 208-210
arte *versus* realidade, 124-127
artistas pós-históricos e, 164-165
conceito de arte e, 16-18, 18-20, 33-41, 72-73, 118-120, 150-151, 213-220
critério de verificabilidade em, 156-159
desfrute estético e, 37-38
do sentido, 215-216
estética *versus* utilidade, 89-91
fazer arte e, 36-37
guerras de estilo, 36-37

linguagem e, 142-143, 143-145
metafísica e, 142-143, 156-159
modalidades deônticas, 156-157
"moderna" *versus* antiga, 7-9
modernista *versus* contemporâneo, 10-11, 74-75
pop art e, 134-146
positivismo, 156-158
pseudoquestão em, 38-39
representação lingüística e, 8*n*
filosofia "moderna", filosofia antiga *versus*, 7-9
filosofia da história: predição *versus* filosofia, 47-48
Fiorentino, Rosso, 178-179
Foster, Hal, 11-12
fotografia: invisibilidade da pincelada e, 83
fotomontagem, fim da pintura e, 153
Foucault, Michel, 160
Fountain (Duchamp), 93, 213, 216, 217
Fragonard, Jean Honoré, 71
Frankenthaler, Helen, 113
Freedberg, David: *The Power of Imagens*, 69, 69*n*
Freeman, Phyllis, 31
Frege, Gottlob: filosofia de significado e, 216
Fried, Michael, 113
Friedan, Betty, 140
fronteiras temporais, 27
Fry, Roger: ponto de vista crítico, 59-61, 61-62, 63-64, 70-71, 71-73, 121-123
sobre a arte africana, 119-121
sobre "abstração", 60-61, 133
sobre o pós-modernismo, 58-60
fundos governamentais, estética *versus* utilidade e, 90-91
futuro: concepção greenberguiana de futuro, 112-116
tal como vista pelo passado, 111-113, 129-130, 178-180, 224-225, 229-230

G

Galeria Municipal (Turim, Itália), 197, 198
galerias, mercado de arte da década de 1980 e, 24
Gallery 291: exposição de Picasso na, 36-37
Henry e, 130-131
Gauguin, Paul, 10, 70
Gauloises collages, por Motherwell, 46-47,47-48
Gehry, Frank: como pós-modernista, 15
gênero, recusa a se limitar por, 49-50
gênero, definições essencialistas de, 218-219
gênio: gosto *versus*, 100-101
utilidade de obras de, 89-90
Gérôme, Jean Léon, 130
Giacometti, Alberto, 118, 179-180
Gilot, Françoise, 32, 34
Gingrich, Newt, 145-146, 240
Giotto, afinidades de estilo e, 223, 226
adequação representacional e, 56, 67
futuro da pintura e, 171-172
Masaccio e, 46
Vasari sobre, 56-58
Girlie Show (Hopper), 131-132
Gnaw (Antoni), 206
Gombrich, Sir Ernst: *Art illusion*, 54, 217-218
narrativa da arte e, 53-56, 56-58, 68-69, 214-215, 217-218, 214*n*
sobre estilos de pintura, 177-179
Gopnick, Adam, 20
gosto, estética e, 121-126
experiência e, 98-99
gênio *versus*, 100-101
Kant e, 89-90, 90-91, 97-99
progresso em, 103-104
Grafton Galleries London, exposição pós-expressionista em, 59, 60-61, 63-64
"Grande Estilo", 227-228
Grande Street (Danto), 3*n*
Gray, Effie: Ruskin e, 198
Green Gallery, *pop art* na, 136
Greenberg, Clement: "After Abstract Expressionism", 112-114
arte fora da narrativa e, 115-119
artigo sobre a "Modernist Painting", 8-9, 9*n*, 77-79, 81-83, 131-132, 133-134
autoconsciência filosófica e, 72-73, 74-75, 75-76
"Avant-Garde e Kitsch", 79-80
Beuys e, 100-101
como narrativista do modernismo, 8-11, 64, 85-86
conexão com mídia de, 114-116, 118-119, 149-150, 150-151
criticismo baseado em, 158-160
Dali e, 108-109, 118-119
Davis e, 133-134
Duchamp e, 92-93, 93-94, 118-119, 124-125
Ernst e, 118-119
Escola de Nova York, 77-79
estética kantiana e, 95-97, 100-101, 103-104, 121-123
expressionismo abstrato e, 100-101, 112-115, 129-130, 177-178
fim da pintura e, 153-154, 166, 190-191
fim do modernismo e, 17-18, 86
futuro como visto por, 112-116, 126-127
Giacometti e, 118-119
Kramer e, 93-94
metodologia de, 98-99
Miró, 80-81, 133-134
multiculturalismo e, 104-105
narrativa histórica e, 112-116, 138-139, 149-150, 166
neo-expressionismo e, 156-157
o ato de pintar de Clement e, 177-178
Olitski e, 98-99, 113-114, 149-150, 166
papel do museu e, 19-20
Picasso e, 79-80, 80-81, 118-119
pintura definida por, 112-113
ponto de vista crítico de, 92-94, 118-119, 121-123, 124-125, 138-139
pop art e, 114-116
pureza como foco de, 76-79
sobre a arte abstrata, 29-31, 96-97, 132-134
sobre a arte como imutável, 31-32
sobre a beleza natural *versus* beleza artística, 91-92
sobre a experiência, 98-99
sobre a reação crítica, 98-101
sobre Manet, 81-82, 82-83
sobre Mondrian, 96-97
sobre Morris, 102-104
sobre o início do modernismo, 69-70, 85-86
sobre Pollock, 77-80, 80-81, 96-97, 97-98, 100-101
sobre representação, 132-134
sobre terminologia, 177-178
surrealismo e, 11-12, 19-20, 118-119, 124-125
"The Case for Abstract Art", 133
"The Crisis of the Easel Picture", 80
"Toward a Newer Laocoön", 29-31, 81-82, 132-133
Warhol e, 100-101, 101-102
Grien, Hans Baldung, 179
Grünewald, Matthias: Dürer e, 221
Guercino: acurácia representacional e, 57-58
afinidades temporais e, 226, 228
Guerilla Girls, 162
Guernica (Picasso), 81-82
Guerra Civil Espanhola, expressão artística e, 82
guerras de estilo, 36
Hopper e, 131-132
Guggenheim, Museum, 136, 185
Guggenheim, Peggy, 100, *Ver também* Art of This Century Gallery
Guston, Phillip: arte pós-histórica por, 163, 165
gut, schlecht versus, 91

H

Hafif, Marcia: "Chinese Red 33x33", 186, 187-188
pintura monocromática e, 186, 187-188
Hanson, Duane: acurácia representativa por, 58
Hare, David, 33
Hausmann, Raoul, 6
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: conceito de "limite da história" por, 11-12, 29-30, 218-219
crítica de arte e, 109, 217
filosofia da arte e, 35-38, 38-39, 52-53, 72-73, 156-157, 164-165, 215-216
filosofia da negação e, 38-39
formato usado pelo *Bildungsroman*, 6, 6*n*
sobre as fontes de significado, 209-210
sobre Espírito, 29-30, 32-33, 108-109, 137-138, 209-210, 215-216

sobre o "formalismo monocromático", 186-187
sobre o conceito de arte, 16-18, 33-36, 108-109, 214-216
Heidegger, Martin: como modernista, 74
Ser e Tempo, 73
sobre a filosofia da arte, 35-37
sobre a revisão de conceitos básicos, 72-73
sobre autêntico *versus* inautêntico, 40
"The Origins of the Art Work", 36
Henri, Robert, 36, 130
heresia, conceito de, 32-33
Hesse, Eva, 16, 126, 189
Hípias Maior (Platão), 56
história: após o fim da, 140-141
conceito de "limite", 11-12, 29-30
"fim" da, 36-38, 48-49
heresia e, 32-33
liberdade como força condutora da, 37-38
limitações impostas pela, 48-50
predição *versus* profecia, 47-48
história da arte: abertura da, 41
abstração e, 11-12 , 29-31, 171-172
afinidades e, 46-48, 174-178, 183-184, 220-225
antes e depois, 5-6 (*ver também* "era da arte")
arquitetura e, 53-54, 54-55
arte contemporânea como fora de, 6-7, 10-12
arte representacional e, 53-54, 54-55, 67-68, 217-218
autoconsciência e, 18-19, 41, 75-77
como narrativa, 5-7
criticismo da arte e, 28-30, 30-32, 42-43, 52-54
escultura e, 54-55
essencialismo e, 215-218, 218-220
estágio pós-narrativo em, 164-166
estética e, 28-29
expressionismo abstrato e, 11-12, 16-17, 112-115
filosofia e, 16-18, 72-73
fronteiras/limites temporais e, 26-29, 220-226
futuro visto como passado e, 111-113, 129-130, 178-180, 223-225
Greenberg e, 112-116, 138-139, 149-150
história da ciência comparada à, 54-56
iconologia e, 71-72
"limite da história" conceito e, 11-12, 14-15, 29-30
manifestos e, 31-32, 32-33, 33-34, 35-36, 37-38
matriz de estilo e, 179-180
1960, 16-18, 18-20
1970, 14-17, 17-19
modernismo na, 8-12, 13-14, 17-18, 32-33, 59-61, 69-73, 85-86, 131-132
mudança de paradigma na, 32-34
museus e, 19-20
pintura devocional e, 68-70
pop art e, 114-116, 134-146
pós-modernismo na, 13-14, 14-15
prática crítica modernista e, 159-161
progresso e, 53-55, 67-69
realistas e, 129-131, 133-134
reconhecendo estilos, 13-15
Riegl sobre, 67-68, 68-69, 69-70
Vasari e, 120-123, 138-139
Ver também narrativa, arte pós-histórica
história da ciência, história da arte comparada com, 54-56
Hitchock, Alfred: imagem de *Um corpo que cai*, II*f*
Hockney, David: colagens de Motherwell e, 47
pop art e, 142
Hoffman, Hans, 100
Holzer, Jenny, 15, 163, 164
homens brancos, mundo da arte e, 202, 211
Homo Duplex (Scully), 148*f*
Hopper, Edward, 130-134
Girlie Show, 131-132
modernismo e, 131-132, 133-134
Morning Sunshine, 131-132
pop art e, 141-142
retrospectiva Whitney (1964), 134-135
tratamento da figura desnuda por, 130-132
Hopper, Jo: sobre protestos realistas, 132
Houseman, A. E., 108-109
Hoving, Thomas, decisões de aquisição por, 99
Hughes, Robert: como crítico modernista, 160
Hume, David: surrealismo e, 124
sobre gosto e estética, 122-124

I

ícones, arte *versus*, 4
iconologia, 72
Black Square e, 181
Idade da Pedra, pintura da, 68-69
idéia, arte precedida por, 55
identidade, busca por: liberdade e, 141
ideologia: arte e, 31-32, 32-33, 50-51, 52-53
crítica de arte e, 52-53
pintura e, 190-191
ilusão no teatro em comparação com a arte, 85
ilusionismo, invisibilidade da pincelada e, 84, 85-86
ilustração, arte e, 39-40, 41
"imagens gravadas" na arte devocional, 69-70
temas de artesanato e, 206-207
imitação: era da, 50-51, 52-53
expressão, *versus*, 71-73
na pintura chinesa, 53-54
Ver também mimesis
impressionismo: filosofia e apreciação do, 37-38
modernismo e, 82-83, 85-86, 131-132
ponto de vista crítico e, 61-62
reação dos cubistas ao, 31-32
visibilidade da pincelada no, 83-86
impressionistas: afinidades temporais com, 226-227
como modernistas, 8-9
Improvisação 33-34 (Cannons) (Kandinsky), 60-61
independentes, guerras de estilo de, 36-37
Individuals (Strawson), 158
Ingres, Jean, 36, 71
Instituto de Arte de Chicago, mostra *Culture in Action*, 200-202, 204-205, 207-208, 211
intensão, definida, 214-215, 214*n*
intercâmbios culturais, relações internacionais e, 25-26
intolerância, modernismo e, 77-79
Investigações filosóficas (Wittgenstein), 143
invisibilidade de acontecimentos, 26-27
Irigaray, Luce, 160
Íris (Van Gogh), 26
irmãos Meisels: filme sobre *Running Fence*, 203
Irwin, Robert: fim da pintura e, 189
"Is Quality an Idea whose Time has Gone?" (Brenson), 207
Italian Painters of the Renaissance (Berenson), 117

J

Jacob, Mary Jane: *Culture in Action* e, 205
James, Henry: museus e, 195, 196-197, 197-198, 209-210
Janis Gallery: *pop art* na, 136
Women de Kooning na, 135
Jena, Batalha de: fim da história e, 37
"Jess", 47
Jewish Museum (Nova York), 19, 205
Jones, Ron, 126
Judd, Donald, 183
judeus, religião e arte entre, 207

K

Kahn, Louis, 116
Kahnweiler, Daniel-Henry: ponto de vista crítico de, 64, 71
retrato de Picasso de, 44*f*, 62
sobre estilo como "linguagem", 61-62
Kandinsky, Wassily, 20
arte abstrata em, 60-61
Greenberg sobre, 81
Improvisation 33-34 (Cannons), 60-61
teoria estética e, 93-94
Kant, Immanuel: *Crítica da Razão Pura*, 11-12
crítica de arte e, 59-60, 92-93
estética *versus* praticalidade, 96
filosofia "moderna" e, 10-11
Greenberg e, 95-97, 100-101, 103-104
pensamento modernista e, 8-9, 74-75
sobre a ação moral, 39-40
sobre a beleza, 92-93, 121-123
sobre a era do iluminismo, 11-12

sobre beleza natural e artística, 90-91, 91-92
sobre o gênio, 89-90, 100-101
sobre o gosto, 89-90, 90-91, 97-99
Warhol e, 101
Kierkegaard, Soren: pintura monocromática e, 185
Klee, Paul, Greenberg sobre, 81
Klein, Yves: pintura monocromática e, 187
Kline, Franz, 114, 129
Kojève, Alexandre: sobre o "fim" da história, 37
Kölnischer Kunstverein, Retrospectiva Reed na, XI-XII
Komar, Vitaly: *America's Most Wanted*, 235, 236-242, 238*f*
arte pós-histórica por, 49-50, 139-140, 140-141
Least Wanted Paintings por, 237
performance artística por, 240-242
pinturas de Buchumov por, 236
projetos para a *Most Wanted Painting*, 237-240
sociologia estética por, 233
Sots e, 139-140, 145-146
The Origins of Socialist Realism, 232-234
Korner, Tony: *Tilted Arc* e, 202
Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft* (Os futuros do passado), 111-112
Kosuth, Joseph: sobre o papel para o artista, 17
"The Play of the Unmentionable", 7
Kramer, Hilton, 93-94, 160
Krasner, Lee, 100
Krauss, Rosalind sobre Greenberg, 11, 118
Krens,Thomas, 20
Kruger, Barbara: arte pós-histórica por, 15
sobre a filosofia da arte, 145, 146
Kuhn, Thomas: paradigmas e, 33
Kurlov, sobre Malevich, 185

L

La famille des saltimbanques (Picasso), 45
La Vie (Picasso), 199
Lacan, Jacques, 160
Lang, Berel: *The Death of Art*, 3*n*
Langer, Suzanne K,: sobre sentimento *versus* forma, 124
Lawlor, Louise, 159
Le Va, Barry, 16
Least Wanted Paintings (Komar e Melamid), 237
Leonardo da Vinci: criticismo vasariano e, 56-58
história da arte e, 67-68, 171-172
Mona Lisa, 57
narrativa fora da arte e, 126-127
Les demoiselles d'Avignon (Picasso), 27, 27*n*, 45, 124
Levin, Gail: sobre Hopper, 132
Levine, Shirrie: arte pós-histórica por, 15, 50
arte *versus* realidade e, 126
liberdade: arte pós-histórica e, 49-51, 52-53, 126-127, 138-140
busca por identidade e, 140-142
como força condutora da história, 37-38
1964 e, 139-140
pluralismo e, 42-43
Lichtenstein, Roy: arte reativa e, 145
The Kiss, 128*f*, 136
Life revista, sobre Pollock, 13, 66*f*, 78
Likeness and Presence (Belting), 4*n*, 4*n*, 28, 69
"limite da história" conceito de, 11, 29-30
arte fora do, 10-12, 16-17, 52-54, 115-119
arte pós-histórica e, 14-15
pluralismo e, 218-220
limpeza étnica, 42, 77-78
linguagem: conceito de si mesmo e, 7-9
estilo de arte como, 60-62
filosofia analítica e, 142-143
filosofia e, 142-143, 143-145
"Lingüística cartesiana", 8
Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects (Vasari), 54
Local 552 (Bakery, Confectionary and Tobacco Workers' International Union of America), *We Got It!* 201, 204, 205, 206, 209, 210, 211
Locke, John, sobre o auto-entendimento, 76
Longhi, Roberto: sobre Crivelli, 117
Los Angeles County Museum of Art, mostra de 1964 "abstração pós-pictórica" no, 113-114
Louis Morris, 113
Lyotard, Jean-François, 160, 161

M

Malevich, Kazimir, 30, 31
Black Square, 171, 181, 184, 189-190
foto do funeral de, 184*f*
pintura monocromática e, 172-173, 183-185, 187
Red Square (Peasant), 184-185
Ryman e, 173-174
sobre Supremacia, 184-185
Mallarmé, Stéphane, 72
maneirismo, 10-11
em estilo matriz, 179-181
expressionismo abstrato e, 113-114
narrativa histórica e, 178-181
Manet, Edouard: afinidades temporais e, 227
como modernista, 9, 10, 70, 82, 86
Déjeuner sur l'herbe, 226-227
Greenberg sobre, 82
narrativa histórica e, 71
Olympia, 227
Mangold Robert: afinidades de trabalho por, 189
arte pós-histórica por, 166, 191
pós-modernismo e, 15
Mangold, Sylvia Plimack, arte pós-histórica por, 191
Manifesto Comunista (Marx e Engels), 41
manifesto futurista, 31-32
manifesto surrealista, 31
manifestos: arte e, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40
arte pós-histórica e, 42
Mantegna, Andrea: pintura monocromática por, 184
Marc, Franz: sobre o modernismo, 76
Marden Brice: em estilo matriz, 181
Nebraska, 181
marginalização de museus, 208-209
Margolis, Joseph, 52*n*
Marhenke, Paul, 157
Martyr, Petrus, sobre a arte do Novo Mundo, 121
Marx, Karl: sobre o fim da história, 41, 48
sociedade pós-histórica descrita por, 41, 50, 51, 141
Maryland Historical Museum, instalação de Wilson no, 7
Masaccio, Giotto e, 46
Maschinekunst, 30
matéria temática da arte como, 8-9, 74-75, 85-86
materialismo: narrativa histórica e, 67-69, 69-70, 118-119
no modernismo, 81-83
Matisse, Henri: Greenberg sobre, 81
Picasso e, 37
reação contemporânea a, 63
sobre possibilidades, 49
Matiushin, 30
McKim, Mead, and White: Brooklyn Museum planejado por, 196
Melamid, Alexander: *America's Most Wanted*, 235, 237-242, 238*f*
arte da *performance* por, 240-242
arte pós-histórica por, 49-50, 139-140, 140-141, 232-234
Least Wanted Paintings por, 237
Most Wanted Painting Projects por, 237-240
Pinturas de Buchumov por, 235-236
Sociologia estética por, 233
Sots e, 139-140, 145-146
The Origins of Socialist Realism, 232-234
menções: pictóricas, 227-230
usos de expressão *versus*, 227-228
Mente, sobre critério de verificabilidade, 157-158
mercado de arte: expressionismo abstrato e, 114-115
fazer arte como separada de, 26-27
"fim da arte" e, 23-25
pesquisa sociológica em, 233-235
Merritt Parkway (de Kooning), 136
metafísica: conceito de morte de, 3*n*
critério de verificabilidade e, 156-159
"descritiva", 158-159
expressionismo abstrato e, 143-145
filosofia analítica e, 142-143
positivistas lógicos e, 38-39
metafísica "descritiva", 158
Metro Pictures (Soho), 126
México, papel político da arte no, 153

Michelangelo: arte fora da narrativa e, 127
história da arte e, 67
O Juízo Final, 182
mídia: arte pós-histórica e, 149-151, 151-152, 164-165, 190-191
Greenberg e, 114-116, 118-119
pintura, tolerância da diversidade e, 140-141, 162-163, 164-165, 190-191
Ver também materialismo
1964, sentido simbólico de, 139-140
1970: arte pós-histórica e, 14-17, 17-18, 159-160
fim da pintura e, 190
1984, sentido simbólico de, 23-24, 24-27, 28, 41
1990: mercado da arte em, 23
pluralismo em, 187-188
1993 Bienal Whitney de, 161, 205-206
1995 Bienal Whitney de, 161
mimesis: como paradigma tradicional da arte, 32-33, 50-51, 56-58
filosofia da arte e, 137-139
fotografia e, 152-153
invisibilidade da pincelada e, 83-84
modernismo e, 33, 51, 56, 57, 60-61, 64, 71
movimento para a expressão a partir da, 71-73
na arquitetura, 53-54
Ver também imitação
Miró, Joan: Greenberg e, 81, 133
Natureza morta com sapato velho, 82
sobre Dali, 153n. 141
mobília de Shaker, como útil e bela, 90
mobília, como arte, 70-71, 151-152
modalidades deônticas, fim da pintura e, 156-157
modernismo, arte moderna: apreciação da arte e, 103-105
arte abstrata e, 30-31, 81-82, 165-166
arte africana e, 123-124
arte contemporânea *versus*, 6-7, 12-14, 18-19, 13*n*
arte pós-histórica e, 14-15
arte pós-moderna e, 13-15
autoconsciência e, 75-77
como revisão de conceitos básicos, 72-73
continuação do, 37-39
criticismo pós-modernista e, 159-160
cubismo e, 131-132
definição de arte e, 41, 56-58
diversidade no, 131-132
era do, 13-14
fauvismo e, 131-132
fotografia, 158-160
fronteiras culturais e, 120-121
gosto e, 123-125
Hopper no, 131-132
impressionismo e, 82-83, 85-86, 131-132
início do, 69-70, 85, 86
manifestos e, 32-33
mudança do "pré-moderno" para, 11-13, 70-71
mudança para a arte histórica a partir do, 17-18, 18-20, 70-71
multiculturalismo e, 199-201
na narrativa histórica, 8-12, 13-14, 17-18, 59-61, 64, 69-73, 81-83, 85-86, 138-139
paradigma mimético e, 32-34, 50-51, 55-58, 58-59, 64, 70-71
política e, 77-79
pontos de vista críticos sobre, 58-64, 72-75
pós-impressionismo e, 131-132
prática crítica baseada no, 158-161
surrealismo e, 220-221
teoria estética e, 93-96
utilidade e, 89-91
visão materialista do, 81-83
"Modernist Painting" (Greenberg), 9, 9*n*, 78, 82, 132, 133
Modigliani, Amedeo, 176, 178
molduras das pinturas, eliminação das, 19
Mona Lisa (Leonardo da Vinci), criticismo vasariano e, 57
Mondrian, Piet: Greenberg e, 81, 96, 100
Miró sobre, 82
neo-plasticismo geométrico e, 79
ponto de vista crítico e, 104-105
Ryman e, 174
sobre a "verdadeira arte", 30, 31, 50
Monet, Claude, 176, 179
Monroe, Marilyn: transfiguração de, 142
monumentos, como arte pública, 202

Moore College of Art and Design, mostra monocromática no, 174
moralidade, escolha e, 46, 46*n*
Morning Sunshine (Hopper), 131
Morris, Robert: afinidades e, 183
Box with the Sound of Its Own Making, 88*f*, 103, 105, 183
fim da pintura e, 189-190
Mortman, Doris: *True Colors*, 235, 236
Most Wanted Paintings (Komar e Melamid), 237-240
mostra "bulldozer", 140
mostra "High and Low" (1990), 20
mostra *Culture in Action* (Instituto de Artes de Chicago), 200-202, 204-205, 207-208, 211
Motherwell, Robert: *Elegy for the Spanish Republic*, 236
expressionismo e, 72
narrativa histórica e, 129
pop art e, 46, 47, 142
movimento dadá em Berlim: motivos políticos em, 152-153
narrativa histórica e, 6-7, 29-30
movimento De Stijl, uso das cores por, 172
movimento, dança *versus*, 39-40
movimentos: fronteiras temporais e, 26-29
narrativa histórica e, 70-71
muçulmanos, religião e arte entre, 207
mudança de paradigma, 33-34
mudança revolucionária: artistas fora do sistema e, 160-162
conceitual, 208-209
criticismo da arte e, 103-104
multiculturalismo: busca de identidade e, 140-141
colonialismo cultural versus, 104-105
criticismo moral e, 42-43
dogmatismo e, 77-79
essencialismo e, 217-219
modernismo e, 120-121
museus e, 199-201, 208-210
pintura e, 190-191
possibilidades artísticas e, 49-50
"múltiplos" (Beuys), 206
mundo da arte: brancos do sexo masculino e, 202-203, 211
como comunidade, 182
Munique, Alemanha: exposição do *New Artists' Association* (1909), 63, 76
Muro de Berlim, 145
Musée Napoleon (Louvre), política e, 162
Museum of Alternative Art (Nova York), *America's Most Wanted* no, 236
Museum of Modern Art: arte conceitual e, 19-20
arte moderna *versus* contemporânea e, 12-13, 13-14, 19-20
exposição "Primitivism and Modern Art", 105, 123, 179
Hopper e, 131
mostra "High and Low" (1990), 19-20
objetos úteis dispostos em, 89-90
"Paintings by Nineteen Living Americans" (1929), 131-132
realistas e, 132, 133, 134
museus, 195-211
arte "com base na comunidade" e, 199-201, 207-209, 209-210
arte contemporânea e papel dos, 6-8, 13-14, 19-20, 20-21, 204-205
censura e, 203-205
criticismo social e, 199-201
desconstrutivistas e, 161-163
experiências transformadoras e, 196-200
interesse especial, 205-206
justificativa para, 199-200
multiculturalismo e, 199-201, 208-210
papel educativo de, 161-162
papel pós-histórico para, 190-192
poder e, 202-204
política e, 161-162
prática crítica modernista e, 159-160
progresso no gosto e, 103-105
questões de financiamento, 204-205
tribalização de, 205-206, 208-209
música, barulho *versus*, 40

N

nacionalismo, arte como ferramenta do, 161-162
Napoleão, fim da história e, 37
narrativa: arte fora da, 10-12, 16-17, 52-54, 115-119, 120-123, 126-127
  arte pós-histórica e, 14-19, 52-53, 126-127, 162-166, 190-191
  autoconsciência filosófica e, 72-73
  criticismo da arte e, 52-53, 60-61, 109, 160-161
  criticismo e, 52-53, 60-61
  era da arte como, 5-7
  escultura e, 54-55, 112-113
  futuro como visto pelo passado e, 111-113
  materialismo e, 67-69, 69-70, 118-119
  minimalismo na, 187-188
  modernismo na, 8-12, 13-14, 17-18, 59-61, 64, 70-73, 85-86, 138-139
neo-expressionismo e, 154-155
  pintura monocromática e, 154-157, 170-172, 187-188
  pintura na, 67-71, 114-115, 115-118, 149-150
  predição *versus* profecia, 47-48
  realistas e, 133-134
  Vasari e, 53-54, 56-59, 138-139
  Ver também história da arte
"Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis" (Danto), 52*n*
"Narratives of the End of Art" (Danto), 3n.1
National Academy of Design, independentes e a, 37, 130
National Endowment for the Arts: censura e a, 204
  essencialismo e, 218
  nacionalismo e, 162
National Gallery (Londres), 162
National Gallery (Washington D.C.), 162
  exposição itinerante na União Soviética, 26
National Museum of Women in the Arts (Washington D. C.), 205
Natureza morta com sapato velho (Miró), 82
natureza, visão estética da, 91, 107-108
Nauman, Bruce, 50, 189, 190
nazarenos, 31
nazismo: politização da arte sob o, 140
Nebraska (Marden), 181
Neel, Alice, 169
"Negro Sculpture" (Fry), 120-123
neo-expressionismo, 16-17
  auto-expressão e, 156-157
  narrativa histórica e, 154-155, 156-157
neo-plasticismo, Mondrian e, 79
neo-realismo francês, 16
neo-realismo, francês, 16
New Artists Association, exposição de Munique (1909), 63, 76
New Sculpture, 16
New York School: Greenberg e, 78
  Monet e, 179
  pop art e, 46, 129
"New York type painting", 177-178
Newman, Barret, *Voice of Fire*, 204, *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue*, 236
Nietzsche, Friedrich: filosofia da arte e, 36, 91, 108
negação da filosofia e, 39
Noland, Kenneth, 113
Not Andy Warhol (Brillo Box) (Bidlo), 2*f*
Novak, Kim, II*f*, XI-XII
novo realismo, *Ver* neo-realismo
Number 16 (Rothko), 204, 236

O

O beijo (Lichtenstein), 128*f*, 136
O mundo como vontade e representação (Schopenhauer), 89
objetos de arte: arte apropriacionista e, 18-19
  arte conceitual e, 16-17
  arte pós-histórica e, 18-19, 19-20
  no modernismo, 19-20
  Ver também objeto de representação
objetos de representação: arte conceitual em 16-17
  meios de representação como, 8-9
  Ver também objetos de arte
objetos estéticos, obras de arte *versus*, 93
obras de arte: arte como tema de, 8-9, 74-75, 85-86
  características de, 39-40
  comunidade e, 180-183
  definições de essencialismo de, 217-219
  estilos de, 50-51
  experiências transformadoras com, 196-200
  idéias como base de, 55-56
objetos de estética versus, 92-93
objetos reais *versus*, 79-80, 137-139
  visão pós-histórica de, 17-18, 209-211
  Ver também conceito de arte
October: manifestos na, 33
  ponto de vista político na, 153-154
Of the Standard of Taste (Hume), 122-123, 122*n*
Oldenberg, Claes, 137-138, 158
Olitski, Jules: Greenberg e, 99, 114, 149, 166
  sobre a resposta crítica de Greenberg, 99, 100
Olympia (Manet), 227
On the Ruins of the Museum (Crimp), 159
Orozco, José Clemente, 79
Orwell, George, 25, 25-26, 41

P

"Paintings by Nineteen Living Americans" (1929), 131
Panofsky, Erwin: ponto de vista crítico de, 71-72, 72-73, 150-151
  sobre a unidade cultural, 143
paradigma, *mimesis* como, 33
paradigma da renascença, paradigma de Nova York e, 129
Paris, "Escola de", 177
Parmigianino, 179
passado, futuro visto como, 111, 129, 179, 224-225, 229-230
Pattern Art, 16
Pearson, Ralph, 131
perspectiva, descoberta da, 45-47
pesquisa de mercado, sobre preferências estéticas, 233
Petrarca, início da renascença e, 27, 86
Petrogrado, mostra *Black Square* de Malevich em, 170
Petrônio, sobre o fim da pintura, 170
Phillips, William, 101
Phelps, Lionel, 169
Piano, Renzo, 210
Picasso, Pablo: arte africana e, 123-124
  estilos usados por, 178-179
  Greenberg e, 79-80, 80-81, 118-119
  Guernica, 81-82
  impacto de, 36-37
  La Famille des saltimbanques, 45
  La Vie, 199
  Les demoiselles d'Avignon, 26-27, 27*n*, 45, III
  maneirismo e, 178-179
  pontos de vista críticos sobre, 60-61, 64
  reação contemporânea a, 63-64
  retrato de Kahnweiler, 44*f*, 61-62
  sobre a "nova ordem", 33-34
  sobre cubismo como arte "verdadeira", 31-32
  Violão, 27*n*
Piero della Francesca, 174, 175
pincelada, visibilidade da, 82-86
pintura: adequação representacional na, 67-68
  arte pós-histórica e, 16-17, 138-140
  campo de cores, 11-12, 16-17, 149-150
  "caráter P" da pintura, 175-176
  "caráter Q" da, 175-176
  como auto-expressão, 156-157
  como tema da pintura, 74-75, 85-86
  definição de Greenberg para a, 112-113
  devocional, 4*n*
  escultura e, 54-55
  essência da, 75-76
  estilos obrigatório de, 158-159
  exibição como contexto para, 187-188
  experiências transformadoras mediante a, 196-200, 200-201
  expressionismo abstrato e, 112-115
  fim da, 82-83, 151-154, 154-157, 169-171, 189-191
  fotografia e, 152-153, 153-154, 159-160, 164-165
  ideologia e, 190-191
  madeira combinada com, 151-152
  matriz de estilo e, 177-184, 179-181
  modernista, 8-11, 17-18, 75-76, 132-134

monocromatismo, *ver* pintura monocromática
"morte" da, 5-6
narrativa histórica e, 67-71, 114-115, 115-118, 149-150
no estágio da pós-narrativa, 164-166, 190-192
poder social e, 202-203
política e, 152-153, 153-154, 161-162, 169-170
propriedades latentes na, 178-180
pura, 74-76, 76-77, 77-79, 114-115
representação na, *ver* representação
visibilidade da pincelada na, 82-86
pintura abstrata, pintura modernista *versus*, 10-11
pintura acadêmica, história da arte e, 10-12
pintura de paisagem como "a mais procurada", 138-139
pintura histórica, "Grande Estilo" e, 227-228
pintura monocromática, 169
criticismo e, 173-174, 187-191
definição de, 183-184
estilo matriz e, 180-181, 185-186
fim da pintura e, 154-155, 164-165, 169-170, 170-171, 171-172, 189-190
narrativa histórica e, 154-157, 170-172, 187-188
política e, 161-162
uso da cor em, 172-174
pintura mural, fim da pintura e, 153
pintura não-objetiva, pintura modernista *versus*, 10-11
pintura paleolítica, 68-69
pintura pura, 75, 77, 78
pintura representativa: apreciação da abstração e, 103-105
modernismo *versus*, 8-11
Vasari e, 9, 54, 57, 58-59
Pinturrichio, afinidades de estilo e, 223
Platão: *A república*, 49-50, 126-127
arte *versus* realidade e, 125-126, 137-138, 138-139
estilo contemporâneo com, 227-228
negação da filosofia e, 38-39
sobre a autoconsciência, 75-77
sobre a base da justiça, 112-113
sobre diferenças perceptuais, 55-56
pluralismo: afinidade temporal *versus*, 230-233
conceito de arte e, 214-215
crítica de arte e, 42-43, 166
essencialismo e, pintura monocromática e, 187-188
na arte pós-histórica, 138-140, 140-141, 162-166, 190-192
Ver também diversidade
poder: arte e, 125-126, 202-203
museus e, 202-204
poder social, arte e, 202-203
poesia, na arte pós-histórica, 164
política: arte como ferramenta da, 25-27, 95-96, 139-141, 160-162, 217-218
colecionando arte e, 161-162
essencialismo e, 217-219
fim da pintura e, 152-153, 153-154, 161-162, 169-170
modernismo e, 77-79
museus e, 161-162
pluralismo e, 42-43
Ver também multiculturalismo
Polke, Sigmar: arte pós-histórica por, 50, 127, 190
pop art e, 140
Pollock, Jackson, 12-14, 66*f*
"caráter Q" e, 175-177
Greenberg sobre, 78-79, 81, 97, 100-101
narrativa histórica e, 129-130
ponto de vista crítico e, 104-107
sobre de Kooning, 135
sucesso de, 113-114
pontilhismo, invisibilidade da pincelada e, 84
Pontorno, Jacopo da, 178
pop art, 16-17, 129-146
afinidades históricas e, 46-48
arte comercial e, 101-103
ataques à, 140-141
conceito de arte e, 100-101, 101-102, 137-139
cultura *pop* versus, 141-142
definição de arte e, 42-43, 45
emergência da, 134-135
estética e, 86, 102-103
expressionismo abstrato e, 45, 46-47, 129-131, 143-145
filosofia e, 134-146
fim da arte e, 26-27
Greenberg e, 114-116
New York School e, 46-47, 129-131
pop na arte *versus*, 141-142
predecessores da, 141-142
reação do autor à, 136-138
realismo e, 134-135
transfiguração do lugar-comum na, 141-143, 143-145
Popper, Sir Karl: Gombrich e, 217
história da ciência e, 55,
sobre predição *versus* profecia, 47
pós-impressionismo: modernismo e, 131-132
ponto de vista crítico e, 58-60, 61-62
reações contemporâneas ao, 61-64
"Positive/Negative" (Crimp), 159
positivismo lógico, pseudoquestões e, 39, 39*n*
positivismo, "fim da filosofia" e, 156-158
filosofia da história e, 48
pseudoquestões e, 39, 39*n*
possibilidades, na arte pós-histórica, 47-48, 48-49, 49-50, 218-221
Poussin, Nicholas, 60, 64, 227
praticalidade, estética *versus*, 89-91, 95, 96
Praxíteles, Dédalo e, 56
predição, profecia *versus*, 47-48
pré-rafaletitas, 31
Prina, Stephen, 187
Principles of Art History (Wölfflin), 49
Problems of Style (Riegl), 67, 68
produção de arte, *Ver* fazer arte
profecia: como revelação do presente, 50-51
predição *versus*, 47-48
"propriedade cultural", nacionalismo e, 162
propriedades latentes, futuro como visto pelo passado e, 178-179
pseudoquestões, 38
pureza: racial, 78
recusa a ser limitado pela, 49-50

Q

qualidade, 96-98, 206-208
caráter pictórico *versus*, 175-177
estética do *Quattrocento* e, 174-175
Quine, professor, 86

R

Rabelais, François, 139
Rahv, Philip, 169
Raphael, narrativa histórica e, 67, 71, 127, 171
Rauschenberg, Robert: arte pós-histórica por, 191
como pós-modernismo, 15
pinturas monocromáticas por, 172, 187
realismo e, 138
Reagan, era, *Ver* década de 1980
realidade: arte *versus*, 79-80, 124-127, 137-139
objetivo *versus* formal, XI-XII
realismo socialista, 140
realistas: abstração oposta por, 129-131, 132-133
expressionismo abstrato e, 129-131, 134, 135
Museu de Arte Moderna e, 131, 132
pop art e, 134-135
protestos por, 132-133, 134-135
Reality revista, 132, 135
Rebay, Countes Hilla, 185
recursos de fundos: comunidade e, 203-205
estética *versus* utilidade e, 90-91
Red Square (Peasant) (Malevich), 184
Reed, David: arte pós-histórica por, 166, 191
pintura #328, II*f*, XI-XII, XII-XIII, XIII-XIV
regras, criticismo e, 95
Reinhardt, Ad: *Black Painting*, 22*f*
fim da pintura e, 152, 155
matriz de estilo e, 182
pintura monocromática e, 187
positivismo lógico e, 39
Ryman e, 174
sobre a arte abstrata, 30, 31
relações internacionais, intercâmbios culturais e, 25-26
religião, apreciação da arte pós-histórica e, 209-210
Rembrandt van Rijn: afinidades temporais e,

231, 232
"caráter Q" e, 176
renascença: imitação e, 54
início invisível da, 27, 86
matriz de estilo e, 178
representação: acurácia e poder da, 58-59
em modernismo *versus* pré-modernismo, 10-11
em paradigma mimético, 50-51
expressionismo abstrato e, 113-114
Greenberg sobre, 132-134
história da arte e, 53-54, 54-55, 67-68, 217-218
invisibilidade das pinceladas e, 83-84
meio como objeto de, 8-9
pop art e, 137-139
veículo material *versus*, 116-118
reproduções, experiências transformadoras por meio de, 199-200
resolução de conflito, tipos de, 42-43
revistas de arte, influência de, 136, 140
revistas, influência de, 136-137, 139-140
Revolução Francesa, fim da história e, 37
revoluções conceituais, 209
Reynolds, Sir Joshua, 227
Richter, Gerhard: arte pós-histórica por, 50, 127, 190, 242
pop art e, 140
Richter, Hans, 93
Riegl, Alois: arte primitiva e, 119, 120
sobre história da arte, 67, 68, 69
Roche, Kevin: presença no Jewish Museum, 19
Rockburne, Dorothea, 191
Rodchenko, Alexander, 187
Rogers, Richard, 210
Romano, Giulio, como arquiteto maneirista, 178
Rorty, Richard: antifundacionalismo e, 74
The Linguistic Turn, 8*n*
Rosch, Eleanor: teoria das categorias de, 238, 239
Rose, Barbara: como crítica modernista, 160
Rothko, Mark: narrativa pós-histórica e, 129
Number 16, 204, 236
pintura monocromática e, 187
sobre o modernismo, 33
sucesso de, 114
rótulo de sopas Campbell: estética e, 102
transfiguração de, 141-142
Rousseau, Henry, 59, 132
Royce, Josiah, 6*n*
Rubens, Peter Paul, 181
Running Fence (Christo), 203
Ruskin, John: experiência transformadora e, 197, 198-199, 211, 232
Rússia, mostra *Black Square* de Malevich na, 170
Ryder, Albert Pinkham, 81
Ryman, Robert, 5
"caráter Q" e, 176
arte pós-histórica e, 165-166, 171-172, 190-191
em matriz de estilo, 180-181
fim da pintura e, 155, 164, 169-170, 189-190, 190-191
Piero della Francesca e, 174
pintura monocromática e, 187
retrospectiva no Museu de Arte Moderna, 169, 171
uso da cor por, 172-174

S

Said, Edward: sobre o essencialismo, 218
Salão de Outono, resposta contemporânea ao, 62
Salão de Paris, arte decorativa e o, 70
Salle, David: como pós-modernista, 15
narrativa histórica e, 155
pintura como arte e, 115
Salomão e a Rainha de Sabá (Veronese), 197, 199, 201, 202, 207, 211
Sandler, Irving, 135
Sanraedem, Pieter, "caráter Q" e, 176
Sartre, Jean Paul, 141, 218
"satisfação desinteressada", papel da beleza e, 90
Schinkel, Karl Friedrich: Altes Museum de, 162
schlecht, gut versus, 91
Schnabel, Julian: como pós-modernista, 15
narrativa histórica e, 155
pintura como arte e, 115
Schopenhauer, Arthur: sobre estética *versus* utilidade, 89, 90-91
sobre padrões de beleza, 108, 109
Scully, Sean: arte pós-histórica por, 166, 191
Homo Duplex, 148*f*
sobre "limite", 11
Segel, George, 138
Semper, Gotfried, 67, 69
sentenças narrativas, descrições de acontecimentos e, 26-27, 27*n*
sentido na arte, 214-215, 215-216
sentido, pesquisa para: "arte com base na comunidade" e, 209-210
Ser e tempo (Heidegger), 73
série *Women* (de Kooning), 113, 135
Serra, Richard, 16
On box art, 183
Tilted Arc, 202, 204
Shapiro, Meyer: sobre "aspectos não-miméticos" da pintura, 9-10
sobre estilos de pintura, 178
Sherman, Cindy: arte pós-histórica por, 15, 164
arte *versus* realidade, 126
Untitled Film Still, 165*f*
Sibley, Frank, 176
Sidney Janis Gallery, *Women* de Kooning na, 135
simetria, estética e, 108-109
Siqueros, David: fim da pintura e, 169
pintura denunciada por, 153, 153*n*
Smith, David: Greenberg e, 114
Sociedade dos Artistas Independentes, exposição do urinol de Duchamp na, 93
sociologia, estética e, 234-235
Sontag, Susan: sobre "camp", 14
Spark, Muriel, 143
Spengler, Oswald, 83
Spoleto-EUA, exposição em, 205
Stable Gallery (Nova York), exposição de Warhol na, 27, 40, 137
Stein, Gertrude, 63
Stella, Frank, 114
Stieglitz, Alfred, 23-24, 36
Stokes, Adrian, 174-175, 175-176
Storr, Robert: retrospectiva Ryman e, 169-170, 170-171, 171-172
Strawson, Peter, 158
"Style and Medium in Motion Pictures" (Panofsky), 150-151
subjetividade, em filosofia moderna *versus* antiga, 8
subsídios, estética *versus* utilidade e, 90
suprematismo: Malevich e, 185
pintura monocromática e, 185-186
surrealismo: artistas pré-surrealistas, 179
estética e, 124
Greenberg e, 11-12, 20, 118, 124
história da arte e, 11-12, 20
modernismo e, 131-132
Symposyum (Feuerbach), 226

T

Tanguy, Yves, 07
Tansey, Mark, 184
Tatlin, Vladimir, 30
Telhas de Damasceno, experiência transformadora e, 197-199, 211
teoria das categorias, 238-239, 239-240
Terborch, Gerard, afinidades temporais e, 221-226
Teriade, Matisse conversas com, 49, 49*n*
terminologia estilística, 176-178
"The Art World" (Danto), 137, 137*n*, 174, 183
"The Case for Abstract Art" (Greenberg), 133
The Collected Essays and Criticism (Greenberg), 99
"The Crisis of the Easel Picture" (Greenberg), 80
The Death of Art (Danto), 5
The Death of Art (Lang), 3*n*
"The Death or Decline of Art" (Vattimo), 20-21, 3*n*
The End of Art History? (Belting), 3*n*, 68
"The End of Art" (Danto), 3*n*, 26-27, 28-29
The End of Modernity (Vattimo), 20, 3*n*
"The End of Painting" (Crimp), 159
"The Endless Future of Art" (Margolis), 52*n*
The Golden Bowl (James), 195, 198
The Image before the Era of Art (Belting), 2
The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers (Connor), 231, 230*f*
The Last Judgement (Michelangelo), 182
The Linguistic Turn (Rorty), 8*n*

The Monochrome Show (Westman), 168*f*
The Nation: Alloway na, 141-142
America's Most Wanted e, 233-234, 235-236
página de capa (17-18 de março de 1994), 212*f*
trabalho de autor para, 28-29
The New Criterion: filosofia estética no, 93
manifestos no, 33
The Optical Unconscious (Krauss), 11, 118
The Origins of Socialist Realism (Komar e Melamid), 233
"The Origins of the Art Work" (Heidegger), 36
The Partisan Review, ponto de vista crítico do, 153
The Philosophical Disenfranchisement of Art (Danto), 28*n*
"The Play of the Unmentionable" (Kosuth), 7
The Power of Images (Freedberg), 69, 69*n*
The Scottisch Symphony (Beuys), 194*f*, 207, 208
The State of the Art (Danto), 3*n*
The Transfiguration of the Commonplace (Danto), 28*n*, 142, 185-186, 189, 213-214, 215-216
"Thirty Years after the End of Art" (Danto), 139
Thompson, Jerry L.: fotografia por, 110*f*
Three American Painters (Greenberg), 113
Ticiano, arte abstrata e, 133
Tilted Arc (Serra), 202, 204
tiras, estilo linear usado em, 223-224, *Ver também cartoons*
Tomkins, Calvin, 173
Torcia, Richard, 174
totalitarismo, modernismo e, 78
"Toward a Newer Laocoön" (Greenberg), 30, 81, 133
trabalho em madeira, como arte, 151-152
trabalhos de arte, *ver* obras de arte
Tractatus Logico-Philosophicus (Wittgenstein), 39
transfiguração: definição da, 141-143
na *pop art*, 141-143, 143-145
#328 (Reed), II*f*, XI-XII, XII-XIII, XIII-XIV
tribalização, 205, 208
Trockel, Rosemarie, 50, 127, 190
True Colors (Mortman), 235-236
Turim, Itália, Galeria Municipal, 197-198
Turing, Alan, 229
Tuttle, Richard, 16

U

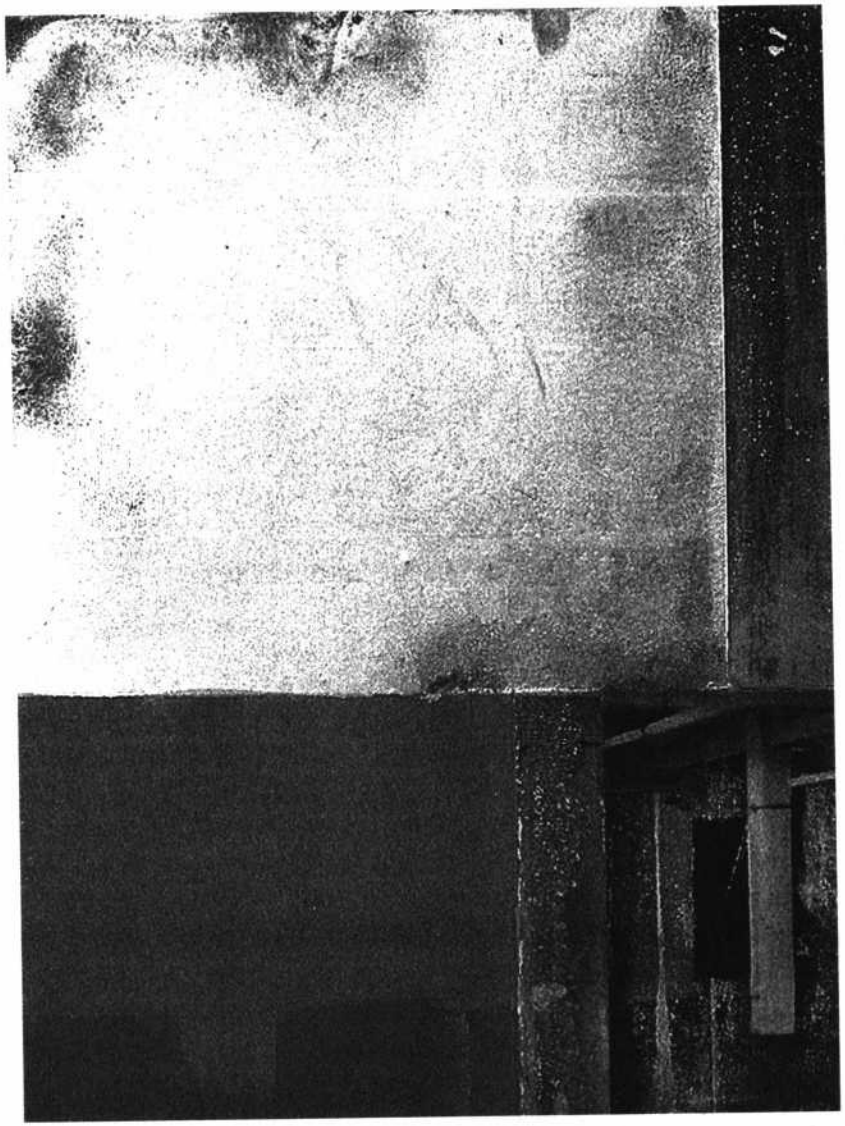
Uccello, Paolo, 179
Um corpo que cai, uso da imagem de, II*f*, XI-XII
União Soviética: arte Sots na, 140
Komar e Melamid e, 233
National Gallery, exposição na, 26
papel político da arte na, 152-153
pop art atacada na, 140
universalidade, estética e, 105-108, 121-123
Untitled film Still (Sherman), 165*f*
urinol: exposição do, 92-93, 214*n*, *Ver também* Duchamp, Marcel
usos *versus* menções, 227-228
utilidade: arte comercial, 101-103
estética *versus*, 89-92, 95-96, 96-97

V

Van Doesberg, Theo, 173
Van Dyck, Sir Anthony, 181
Van Gogh, Vincent: como modernista, 10, 70
Íris, 26
reação contemporânea a, 63
Van Meegeren, Hans, 229-230, 241
Varnedoe, Kirk, 20
Vasari, Giorgio: arte fora da narrativa e, 126-127
conceito de artista e, 2
história da arte e, 120-123, 225-226
Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects, 53-54
pintura representativa e, 8-9, 54-55, 55-58
ponto de vista crítico e, 56-59, 59-60, 60-61, 61-62, 67-68, 69-70, 70-71, 72-73
Vattimo, Gianni: sobre o fim da arte, 20-21, 3*n*
"The Death or Decline of Art", 20-21, 3*n*
The End of Modernity, 20-21, 3*n*
vela de ignição, analogia da, 90, 91, 92
Velasquez, Diego: retrato de Juan de Pereija, 99
Venturi, Robert: reconhecendo o estilo de, 14
Vergangene Zukunft (Kosseleck), 112
Vermeer, Jan: "caráter Q" , 175-176
afinidade temporal e, 232
comunicação estética e, 175
Cristo na Casa de Maria e Marta, 229-230, 230
menções pictóricas por, 228-230
Veronese, Paul: *Salomão e a Rainha de Sabá*, 197-198, 198-199, 200-201, 203, 207, 211
Violão (Picasso), 27*n*
Voice of Fire (Newman), 204

W

Warhol, Andy: *Brillo Box*, 16, 18, 27, 40, 41, 79, 102-103, 125, 137, 137-138, 183, 199, 213, 216
conceito de arte e, 42-43, 100-101, 101-102, 137-139
diversidade de obras por, 140-141
exposição na Stable Gallery, 27
Greenberg e, 100-101, 101-102
Kant e, 101-102
Marylin Monroe transfigurada por, 142
ponto de vista crítico e, 104-107, 137-138
uso da tinta por, 158-159
Watkins, Jonathan: sobre Crivelli, 117
Watteau, Jean: arte comercial por, 102
Ensigne de Gersaint, 102
We Got It! (Bakery, Confectionary, and Tobacco Workers' Internacional Union of America, Local 552), 201, 204-205, 205-206, 209, 209-211
Westman, Barbara: *The Monochrome Show*, 168*f*, conceito sobre "o que a arte queria", 116
Whitney Museum of American Art: arte pós-histórica exposta pelo, 19-20
Bienal de 1993, 161-162, 205-206
Bienal de 1995, 161-162
conferência "Approaching the End of Art" no, 3*n*
realistas e, 132-133, 134-135
retrospectiva Hopper, 134
Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue (Newman), 236
Wiener, Sam: arte *versus* realidade e, 125
William Rush Carving his Allegorical Figure of the Shuylkill River (Eakins), 130-131
Wilson, Fred: instalação no Maryland Historical Museum, 7
Wittgenstein, Ludwig: conceito da arte e, 215
filosofia analítica e, 143, 144
"fim da filosofia" e, 157
sobre formas de imaginação, 225
sobre pseudoquestões, 39
Wölfflin, Heinrich, Greenberg sobre, 113
maneirismo e, 177-178
sobre afinidades estilísticas, 221-222, 223, 226
sobre afinidades temporais, 228
sobre estilos, 176-177, 177-178
sobre possibilidades, 49, 219
Wollheim, Richard: sobre a pintura, 56, 115
Woolf, Virginia: sobre a arte africana, 124



PEQUENO APOLLINAIRE X (2004), DE OSMAR PINHEIRO.
ACRÍLICA, COLAGEM E ENCÁUSTICA S/ TELA, 40 X 30 CM. CRÉDITO DA FOTO: JAQUES FAING.

POSFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Virginia H. A. Aita*

"Nem mais coisas primeiras ou últimas"
(*No longer either first things or last things*)[1]

I

O QUE TORNA A OBRA *50 CM³ DE AR DE PARIS* (1919), de Marcel Duchamp – literalmente uma ampola de vidro contendo ar parisiense –, ou *Egouttoir* – um portagarrafas de ferro galvanizado, encontrado num catálogo do *Bazar de l'Hôtel de Ville* – uma obra de arte para os adeptos do dadaísmo na Paris do séc. XX, e não para os artistas da próspera Delft, de Vermeer, no séc. XVII? Ou, o que levaria Giotto, se tivesse conhecido *avant la lèttre* a técnica da perspectiva, a fazer o uso que atribuímos a Masaccio, ao contrário de artistas chineses instruídos nessa técnica por um missionário? Mais desconcertante ainda, o que faz um objeto arqueológico, como máscaras e fetiches aborígines, passar do museu etnográfico do *Trocadero* para um museu de arte?

Este livro notável de Arthur C. Danto pretende responder a tais questões nos termos de uma ambiciosa filosofia da história da arte intitulada "o fim da arte". O aparente paradoxo – pensar a produção da arte a partir de seu fim – revela uma visão de longo alcance (*sub especie aeternitatis*) sob a qual a arte é compactada no mosaico da sua memória cultural, de sua existência sincopada no tempo. Danto nos faz reféns de uma lúcida meditação sobre a *démarche*, histórica e contingente, da arte para podermos compreendê-la no presente.

Desse modo, o *ready-made* delimita sua gramática com base em uma narrativa centrada na noção de crítica da produção simbólica (semiótica/semântica), configurando-se como arte reflexiva, sentidos corporificados (*embodied meanings*). Por sua vez, as impecáveis telas de Vermeer, meditativas e exatas, o

---

* Virginia H. A. Aita estudou crítica e teoria da arte na Universidade de Columbia, Nova York, onde conheceu Arthur Danto. Doutoranda em filosofia (UFRGS) com tese sobre o autor, escreve e publica textos críticos de arte.

[1] Danto, A. C. *Após o fim da arte*. cap. 8, p. 139. Ironicamente trata-se de uma declaração de Greenberg (o antípoda ou a figura paradigmática contra a qual Danto se define) sobre a crise da pintura de cavalete (1948), que prevê o sentido de dissolução de toda uma ordem de coisas.

fazem com base na narrativa da mimese, engajando-se num projeto de verossimilhança, isto é, a conquista progressiva da aparência visual que, na arte holandesa do séc. XVII, se converte na arte de descrever (o que se vê é o que se pinta, *ut pictura, ita visio*), traduzida pelo próprio Vermeer numa cartografia de interiores domésticos e intimidades cifradas em preciosismos pictóricos. É impensável para Danto conceber a arte sem que esteja inscrita em algum tipo de narrativa. Isso porque a própria identidade da obra é fixada por uma *interpretação crítica* referente a um mundo da arte saturado de teorias, narrativas e crenças históricas, o que implica que toda a obra é historicamente localizada numa rede de significações, segundo coordenadas precisas. Sob esse aspecto, pode-se dizer que toda a obra de arte é *site especific* (*in situ*), e, por isso mesmo, nem tudo pode ser arte em qualquer momento da história. Quem na Florença dos Medici ou na Roma da Contra-Reforma, nas quais o requinte cortesão ou a retórica barroca modulavam as práticas pictóricas, concederia à obra de David Reed ou John Cage o estatuto de arte?

Com um título assertivo e um estilo digressivo, o livro tem a virulência soturna que se espera de um texto filosófico – rigoroso mas inadvertidamente revelador, e não menos bem-humorado. Ainda nos surpreende com *insights* e arquiteturas metafísicas dignos de uma imaginação prometéica que trai sua precoce iniciação como artista. É curioso notar que o que parecia ser um sistema de filosofia analítica (*Analytical Philosophy of Knowledge*, *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Action*) que, emulando a ambição enciclopédica dos grandes filósofos do séc. XIX, inevitavelmente resultaria num volume sobre arte intitulado *Analytical Philosophy of Art* – assinalando um desvio de curso que prenuncia sua carreira de crítico de arte –, vem a chamar-se *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), um título inspirado tomado de uma obra literária de Muriel Spark. E é bem mais que mera coincidência o fato de que, antes de tornar-se filósofo acadêmico, célebre por sua teoria das ações básicas (*Analytical Philosophy of Action*, 1973), Danto tenha começado sua carreira como pintor e experienciado o esgotamento interno do projeto expressionista abstrato (o desaparecimento do puro!), que não rendeu uma terceira geração.[2]

[2] O próprio Clement Greenberg, mentor do movimento, decretou seu fim com Helen Frankenthaler, Morris Louis e Kenneth Noland, no que chamou "Abstração pós-pictórica" e Michael Fried o estendeu a Frank Stella e Jules Olitski.

Mas, sobretudo, aqui transpira o filósofo, bem como a disciplina das "regras do método", que o distingue como crítico dos historiadores da arte, dos críticos artistas, dos poetas críticos, dos críticos intelectuais ou do *fait divers*, pelas suas análises rigorosas que delimitam a arte numa ontologia *sui generis*. Um mesmo método filosófico é o que confere sistematicidade às suas teses sobre a natureza da arte, estabelecendo relações com uma semântica da representação artística, uma filosofia da história da arte, o fim da arte, as estruturas narrativas e os princípios de uma crítica de arte. Se o crítico soa controverso, é por conta de sua lucidez feérica, de um argumento inequívoco que disseca identidades inscritas em estruturas narrativas no laborioso percurso do conceito.

O fim da arte, para Danto, é definitivamente o fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte, que se iniciou no *Quattrocento* com Vasari, culminou com Clement Greenberg na narrativa modernista (de Manet, 1880, à década de 1960), e entrou em colapso, na década de 1960, com o paradoxo da *Brillo Box*, o *ready-made pop* de Warhol, indistinguível de uma mera coisa. Por conseguinte, o problema da identidade da obra de arte, equacionado filosoficamente (no argumento "dos objetos materialmente indiscerníveis"), se generaliza a todo o gênero arte e, revogado seu caráter empírico e imediato, passa a ser uma questão metafilosófica e histórica, esta reconstruída interpretativa e criticamente.

Isso significou que, com a arte pós-histórica, isto é, a *avant-garde* dos anos 60 e 70, uma história da arte consumava seu propósito e convertia-se na sua própria consciência ("autoconsciência da sua identidade") tornando assim acessível, ao conceito filosófico, a verdadeira natureza da arte. Danto declara, persuadido, como esse episódio premonitório ("com a força de uma revelação"!) precipita a emergência da autoconsciência da arte numa fórmula filosófica:

> Como vejo, a forma da pergunta é: o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas? O que me despertou para essa questão foi a exposição das esculturas de *Brillo Box* de Andy Warhol na extraordinária mostra realizada na Stable Gallery, na East 74th Street, Manhattan, em abril de 1964.[3]

[3] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p. 28.

Certamente Warhol, com seus *ready-mades* – obras indiscerníveis de meras embalagens de sabão –, decreta o fim da arte e, inadvertidamente, conjura uma tese filosófica, na medida em que os conceitos tradicionais não podem mais ser aplicados, tornando urgente a questão de uma definição de outra ordem, distinta da perceptual. Transposta ao domínio filosófico, essa definição circunscreve obras de arte no âmbito da representacionalidade, isto é, enquanto veículos semânticos tais como palavras, diagramas, imagens, etc., que mantêm uma importante "distância filosófica" entre representação e realidade, linguagem e mundo. A primeira condição, portanto, a ser satisfeita por uma obra de arte é sua intencionalidade: que ela deva ser sobre alguma coisa (*aboutness*), ou seja, deva veicular um conteúdo semântico, o que reciprocamente implica ter uma interpretação cujo conteúdo é aquilo de que trata a obra.

Vale lembrar que, para Danto, algo constitui-se em arte mediante um processo transformativo, no qual a "interpretação artística", como um batismo ou iniciação (análogo à identificação mítica ou religiosa), entroniza objetos no idioma e no mundo da arte, conferindo-lhes uma nova identidade. Ao deslocar a obra da ontologia dos objetos físicos, do plano perceptual para um nível intencional ("reino de significações"), a obra resulta de uma *interpretação artística*: um processo transfigurativo que faz do objeto um signo artístico. Ou seja, graças à *identificação transfigurativa*, um suporte material qualquer é transformado num *medium* artístico,[4] permitindo-nos compreender como, por exemplo, uma mancha de tinta pode se tornar Ícaro, no quadro de Peter Bruegel, ou como o expressionismo abstrato celebrizou a pintura como puro pigmento ("... Black and white paint, and nothing more"!),[5] não aquele dos tubos de tinta, mas pigmento essencial, transposto ao idioma da arte como substância da pintura.

Todavia, em *Após o fim da arte*, há um deslocamento decisivo daquele argumento formal do seu livro eminentemente filosófico, *The Transfiguration of the Commonplace*, para a ênfase na narratividade e historicidade da arte, movimento sem dúvida induzido pela atividade de Danto como crítico de arte. Refiro-me, em especial, à sua colaboração permanente na revista The Nation, na qual problematiza questões intrínsecas a uma prática artística no cenário

[4] Schaeffer, J. M. Prefácio à edição francesa de *La Transfiguration du Banal*. Paris: Édition du Seuil, 1989, p. 13.
[5] Danto, A C. *Após o fim da arte*. p. 30.

contemporâneo – movediço, pluralista e fragmentário. Passa a conferir peso decisivo às injunções da historicidade da arte como vicissitudes do conceito, diluindo o que era uma essência real, consolidada em condições necessárias e suficientes, numa complacente definição nominal. Um conceito tão amplo e permeável que seja capaz de abranger todo e qualquer tipo de arte.

Nesse sentido, resume a idéia que amarra o argumento de toda sua teoria: "penso que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte",[6] bem entendido, o surgimento do seu conceito filosófico. Desse modo, o conceito emerge como refém da história da arte – culminação de um percurso histórico que se conclui na autoconsciência (definição filosófica), numa clara remissão à passagem sobre o fim da arte, dos *Cursos de Estética* de Hegel em que há a seguinte declaração: "a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado".[7]

O *Zeitgeist* de uma época passada está irremediavelmente perdido. Danto reclama, para o momento pós-histórico, a estréia de uma liberdade inédita, a possibilidade de transitarmos indefinidamente pela memória da arte, embora prisioneiros do presente, pois só nos é concedido *mencionar* (não usar) formas de vida que não as nossas. Nesse ponto, Hans Belting, com seu prodigioso *Likeness and Presence*,[8] e Danto confluem em uma visão sinóptica da arte, com base em sua existência histórica, subsidiária dos movimentos da civilização, progressivamente erigida como uma cultura da razão, mas que embute, ao mesmo tempo, sua própria dissolução, revelando momentos de abrupta descontinuidade. Belting observa que a era da arte só teve início no século XIV, quando, sem um conceito de arte ou uma estética disponível, era improvável conceber imagens como arte do modo que entendemos hoje. Até então as imagens, ícones ou mesmo "epifanias pictóricas" sem autor, eram objeto de culto. A arte circunscrita pela estética sedimentou uma tradição, assinalando uma idade da arte sem, contudo, coincidir com a sua própria natureza.

Intrepidamente, o autor atualiza um análogo do *Bildungsroman der Geist* (romance da formação e auto-revelação do Espírito) hegeliano para caracterizar esse acidentado percurso histórico, na tentativa de especificar estruturas objetivas em que se acham engastadas e se articulam as narrativas históricas

[6] Danto, A C. *Após o fim da arte*. p. 34.
[7] Hegel, G. F. W. *Aesthetics*: lectures on fine arts (trad. Knox, T. M) Oxford: Claredon UP, 1995, v. 1, p. 11.
[8] Belting, H. *Likness and presence: the History of Image Before the Era of Art*. Chicago: Chicago UP, 1994, p. 49.

do mundo da arte, segundo a "lógica oblíqua" de um movimento que as atravessa e contrapõe. A tese do fim da arte, apesar de se opor à narrativa modernista greenberguiana, também, como esta, funda sua filosofia numa certa leitura da história da arte segundo a qual a *possibilidade filosófica* da questão da natureza da arte fica determinada pela sua *possibilidade histórica*.[9] O seu diferencial consiste em considerar o fim da arte como nada mais que a emergência da "autoconsciência", momento em que sua definição filosófica surge como questão interna da própria história da arte. Segundo o autor, tal "pensamento é completamente hegeliano" – a transcrição literal da seguinte tese de Hegel[10] sobre o fim da arte:

> Em todas essas relações a arte, considerada na sua mais elevada vocação, é e permanece para nós uma coisa do passado. Desse modo ela perdeu para nós a vitalidade e a verdade genuínas, antes transferindo para nossas idéias em vez de manter sua antiga necessidade na realidade e ocupar seu mais alto lugar. O que agora é suscitado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata mas também nosso juízo, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, (ii) os meios de apresentação da obra de arte e a adequação ou inadequação de um ao outro. A *filosofia* da arte é portanto de maior necessidade em nossos dias do que à época em que a arte por si própria produzia plena satisfação. A arte nos convida à consideração intelectual, e isto não com o fim de ainda criar arte, mas de conhecer filosoficamente o que é arte.[11]

Para Hegel, isso significava que a arte não era mais a manifestação sensível do Espírito Absoluto. A perfeita adequacidade de forma (modo de apresentação) e conteúdo, como a expressão sensível do conteúdo universal do espírito alcançada pela escultura grega clássica, já não poderia ser mais intuída sensivelmente, mas exigia a mediação do juízo. Sinalizava, desse modo, a passagem das formas da arte (através da religião) para a filosofia, no percurso

[9] Essa pressuposição filosófica comum a par de uma contraposição acirrada trato no artigo "Arthur Danto: Narratividade histórica *sub especie aeternitatis* ou a arte sob o olhar do filósofo". *ARS*, revista do Departamento de Artes Plástica da USP, n. 1, 2003, p. 145-59.

[10] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p. 34. Cf. também Hegel, *Aesthetics*: lectures on fine arts. Trad. T. M. Knox , Oxford Claredon Press, 1975, v. 1, p. 11.

[11] Tradução livre de Hegel. *Aesthetics*: lectures on fine arts. Oxford Claredon Press, 1975, v. 1, p. 11. Cf. Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética* (trad. Marco Aurélio Werle) 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 35. No texto alemão não se fala de "Philosophie" mas de "Wissenschaft" (ciência). Cf. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*, v. 1, Frankfurt: Suhrkamp, Werkausgabe Bd. 13, 1986, p. 25-6.

fenomenológico e especulativo do Espírito que descreve na *Fenomenologia* e reintroduz, incidentalmente, na sua *Estética*.

Para Danto, significa o deslocamento da *positio quaestionis* – do problema da essência da arte para a questão da indiscernibilidade material e diferença ontológica entre arte e não-arte suscitada historicamente pelas *Brillo Boxes* de Warhol. Ou seja, o deslocamento de uma fenomenologia da verdade da arte, em que a diferença deve ser encontrada em propriedades descritivas, para uma teoria semântica da representação artística, em que a diferença reside no "modo de apresentação" do conteúdo que implica uma interpretação crítica, que é histórica. Esse outro nível de consciência filosófica da arte torna possível a coexistência pacífica de diversas narrativas num cenário pluralista marcado por seu caráter disjuntivo.

A prática crítica, na era pós-narrativa, implica conceber obras de arte como "sentidos corporificados" (*embodied meanings*), a saber, o modo de apresentação do conteúdo segundo estruturas metafóricas que tornam imprescindível o trabalho de interpretação da crítica. O formalismo ou "visualismo" de Greenberg é assim cada vez mais inaplicável ao mundo da arte de hoje, pois o que eram antes "artes visuais" passaram a ser "sentidos corporificados". Talvez a atitude mais emblemática da arte pós-histórica, em boa parte signatária quer do experimentalismo dos anos 70 quer ainda do *background* da *avant-garde* das primeiras décadas do séc. XX, seja a apropriação de imagens: imagens *ready-made*, cuja identidade e significado supostamente estabelecidos, uma vez deslocados e impregnados de novas conotações, são transfigurados numa outra identidade.

II

O PAPEL PRINCIPAL DESSE ENREDO que constitui a história da arte e seu percurso do ponto de vista filosófico, isto é, do "presente histórico" que coincide com seu fim, é conferido às narrativas históricas que criam um ritmo de continuidades e descontinuidades, padrões e diferenças, destilando formas de vida num tecido urdido pela contingência histórica. As "grandes narrativas" históricas da arte, segundo Danto, são duas: (1) a da mimese (do séc. XIV ao XIX) enunciada por Giorgio Vasari, Ernst Gombrich e Robert Fry (ensaiando uma transição para o impressionismo); (2) a narrativa modernista (de Manet, 1880, à década de 1960) que teve como seu grande mentor Clement Greenberg. Tratadas no capítulo 3, *Narrativas mestras e princípios*

críticos, essas teorias da arte, no entanto, se sedimentam em estruturas históricas objetivas, que definem uma gama de possibilidades fechadas, temporalmente datadas, e que excluem historicamente as possibilidades inerentes a qualquer outra estrutura que não esta.[12]

Circunscritas a uma constelação de significados, a teorias e experiências específicas de um "mundo da arte" historicamente delimitado, são essas narrativas que constituem o irredutível "limite da história" (*the pale of history*) e conferem uma existência no tempo – um modo de apresentação (*embodiement*), um corpo e, por isso mesmo, uma identidade – a obras de arte e períodos. Isso nos ensina a história da arte, num olhar retrospectivo que, vendo o passado como da ordem do necessário, permite compreender a contemporaneidade, ou "o presente histórico", como decantação da memória e estação final desse percurso.

Danto invoca o princípio de Wölfflin:

> Até mesmo o talento mais original não pode prosseguir além de certos limites que são fixados para ele pela data do seu nascimento. Nem tudo é possível em todos os momentos, e certos pensamentos somente podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento.[13]

Conhecido como o princípio do pêndulo, este enunciado afirma que a evolução histórica da arte ocidental pode ser explicada pelo suposto fato de que os mesmos conceitos categoriais não estão disponíveis em todos os períodos históricos, e as possibilidades abertas para um artista qualquer serão limitadas pelo estágio do movimento do pêndulo, no qual se insere a sua geração. Certamente, a ampola de ar parisiense, arte para os adeptos de Duchamp e do movimento dadá, não o seria para os contemporâneos de Giorgio Vasari.

Trazendo as narrativas para o primeiro plano, Danto sugere que a tese do fim da arte e seu respectivo conceito filosófico exigem, no mínimo por razões sistemáticas, uma explicação que envolva imprescindivelmente a história da arte e suas estruturas objetivas. A *Fenomenologia do Espírito* de Hegel surge, em contraponto, como modelo metafísico – um *Bildungsroman* do Espírito –, assinalando o percurso especulativo da consciência através da experiência no mundo da existência e história humanas, articulando seus momentos e figuras num encadeamento tornado necessário pela lógica de um movimento dialético, que culmina no saber absoluto.

No entanto, isso significa uma "guinada ideológica" no pensamento de Danto, filósofo de formação analítica ortodoxa. No seu livro *Analytical Phisolophy of History* (1965), apresenta uma crítica severa ao que chama de filosofias substantivas da história,[14] consideradas teorias ilegítimas por preconizarem uma "história objetiva", que, embora só em parte conhecida, pressupunha a especulação sobre seu desfecho. Mas limita-se aí a expor seu contra-argumento à tese de Carl G. Hempel de que a explicação histórica apela implicitamente a leis gerais, por mostrar que as mudanças históricas são unicamente compreensíveis em termos de narrativas, algo próximo de Hyden White[15] no que tange ao caráter *intensional,* metafórico e literário da representação histórica.

Além da questão da *perspectiva ex post facto* da representação histórica[16] em relação ao acontecimento, a sucessão de períodos de continuidade e descontinuidade na história da arte levam-no a considerar a necessidade de um movimento interno à história da arte, implicando estruturas históricas objetivas. Inadvertidamente, seu dilema o remete a Hegel, e o que tinha anteriormente como *wild speculations* passa a adotar como a formulação mais engenhosa para esse problema, citando-o textualmente em pelo menos três passagens.[17]

É justamente em Hegel que encontra uma formulação capaz de responder a essa exigência. Assim, a ordem dos acontecimentos trai uma ordem transhistórica: Giotto, considerado precursor do naturalismo, necessariamente precede Masaccio, cujo estilo já implica a invenção, o conhecimento e o domínio técnico da perspectiva linear, tornando essa ordem de sucessão temporal irreversível. Ou ainda,[18] o fato de Robert Motherwell, um dos ícones do expressionismo abstrato, usar rótulos de embalagens dos cigarros *Gauloises bleu* em suas colagens, já em 1956, não o converte num artista *pop* porque isso não fazia muito sentido à época para a agenda modernista em que se inseria sua práxis artística. Por conseguinte, fica evidente que não poderíamos esta-

[12] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p.53.
[13] Wölfflin, *Henrich. Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications, s. d., p. ix.
[14] Danto, A. C. *Embodied Meanings: critical essays and aesthetic meditations*. New York: The Noonday Press, 1993, p.6.
[15] White, H. *Meta-História: a imaginação histórica no séc. XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.
[16] Danto, A. C. *Analytical Philosophie of History*. Cambridge: Cambridge UP, 1965, p. 143.
[17] Cf. Danto, A. C. *Após o fim da arte*. p. 19, 106, 215.
[18] Cf. *Ibid*. p. 47-9.

belecer afinidades históricas com base em semelhanças aparentes, o que precisamente faz Danto investigar a suposição de uma lógica interna às estruturas históricas, uma certa conexão entre períodos (eles mesmos contingentes) que manifestasse uma relação necessária entre eles.

Ao contrário, a condição objetiva da arte pós-histórica é a suspensão dessa progressão compulsória, como encadeamento necessário entre períodos direcionado a um clímax (essência da arte), resultando na supressão de uma certa estrutura histórica objetiva, qual seja, a perspectiva teleológica da história. A conseqüência fundamental é que o modernismo se exaure e o contemporâneo tem início quando a filosofia se separa da estética, em virtude da emergência do conceito filosófico de arte. A era pós-histórica prescinde da estética para legitimar-se, sendo marcada pela disjunção dos caminhos da arte e da filosofia, de modo que a sua crítica deve ser tão pluralista e heterogênea, idiossincrática e fragmentária quanto a própria arte de que trata, pois não há nem constrangimentos estilísticos nem filosóficos que normatizem ou restrinjam a constituição do sentido.

Uma declaração de Andy Warhol tornou tal estado de coisas emblemático: "Como você pode dizer que um estilo é melhor do que o outro? Você deve ser capaz de ser um expressionista abstrato hoje, na próxima semana um artista *pop* ou um realista, sem sentir que desistiu de alguma coisa".[19] Essa afirmação de uma liberdade positiva e irrestrita é uma réplica à narrativa modernista, à "era dos manifestos", pautada no imperativo histórico da unidade estilística e, conseqüentemente, num conflito incontornável entre estilos . Isso é muito próximo da condição do fim da história preconizado por Marx e Engels em *A idelogia alemã*, livro no qual se sustenta que a superação da dominação e da luta de classes inaugura uma liberdade insuspeitada em que cada indivíduo pode exercer a atividade que melhor lhe convier: "... pescar à tarde, criar gado à noitinha, fazer crítica depois do jantar, apenas enquanto tenho uma mente sem que com isso me torne um caçador, um pescador, um pastor ou um crítico".[20]

Em Danto, isso se traduz numa lógica das estruturas históricas que permite estabelecer períodos de continuidade, caracterizados por uma gama de

[19] Cf. Swenson, G. R. "What is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I", *Art News* 64, november 1963, p. 26.

[20] Marx & Engels. *The German Ideology*: ed. Robert C.Tucker. *The Marx-Engels Reader*. New York: W. W. Norton, 1978, p. 160.

possibilidades e práticas significativas próprias daquela estrutura narrativa, mas que não exclui uma solução de descontinuidade em que o próprio estatuto da arte é posto em questão. Desse modo, insiste o autor, a história da arte no ocidente não comporta mais nenhuma "evolução" ou desenvolvimento subseqüente, e a questão da natureza filosófica da arte, que o próprio percurso da história tornou enfim acessível, passa a ser problema dos filósofos, desonerando de tal tarefa os artistas, agora livres de quaisquer limites externos, livres para ser o que quiserem e à revelia "de uma certa agonia histórica" que impõe, num determinado estágio, o modo de ser "autêntico". Artistas como Sigmar Polke, Gerhardt Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Naumen, Sherrie Levine, Komar e Melamid, que – transgredindo limites de gênero (*genre*) e contaminando os *media* tradicionais – exemplificam a prática pós-narrativa que consagra a extinção do "puro".

III

SE, NOS TRÊS PRIMEIROS CAPÍTULOS, o livro se propõe a elaborar uma filosofia da história da arte como "fim da arte", pontuando questões da contemporaneidade e esboçando um tipo de historicismo, no capítulo 4 (O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg) e nos imediatamente seguintes, o foco fecha-se sobre uma discussão. Precisamente, uma meticulosa e veemente crítica à teoria de Clement Greenberg (o qual discordava de quase tudo o que havia lido de Danto, mas o lia com prazer!) que Danto tece, exumando a agenda purista do expressionismo abstrato, contra a qual claramente definirá sua própria narrativa. O livro assume, então, um tom mais polêmico e, variando seus temas no espectro da crítica, das instituições e do destino da arte, alterna o ritmo para um *Allegro giusto* . Vejamos no que pode consistir essa diatribe de um *gentleman*.

Certamente Danto perfila-se com Duchamp no repúdio à estética (leia-se doutrina formalista) como critério definidor da arte, distinguindo, de forma drástica, a obra de arte do objeto estético, mediante uma definição metafilosófica que, enquanto distinção categorial, a isola numa ontologia própria. Ou seja, a questão propriamente é: o que é arte?, ou o que a distingue ontologicamente da realidade e de outras linguagens, mas não o que a qualifica como "boa ou má arte", no sentido de uma atribuição de "qualidade". Isso ainda implica segregar a estética da filosofia da arte, emancipando a crítica de arte num novo formato que prescinde de injunções normativas.

Ora, isso o posiciona naturalmente como o antípoda do grande mentor do "novo formalismo", Clement Greenberg ("Clem"!), que deu forma e legitimidade filosófica ao estilo expressionista abstrato no *avant-garde* de Nova York das décadas de 1940 e 1950. Greenberg, pode-se dizer, inventou o modernismo como teoria estética, conferindo estatuto filosófico e legitimidade à prática de um grupo de artistas notáveis, reunidos sob o rótulo do expressionismo abstrato. Celebrizou, num átimo, pintores antes pouco conhecidos como Kline, Rothko, Pollock, e de Kooning.

Danto confronta os pressupostos filosóficos dessa prática crítica de Greenberg, supostamente inconsistentes e pinçados na estética clássica de Kant, sobretudo na *Analítica do belo*, primeiro livro da *Crítica da faculdade do juízo estético* (1790-1793). Contabiliza entre os seus lapsos o fato de desconsiderar o *background* específico dessa estética que surge como disciplina autônoma no séc. XVIII – uma época em que a prática da arte permanecia estável sob o inquestionável "padrão do gosto". E nem mesmo o início do modernismo em 1880, replica Danto, foi suficiente para forçar os teóricos de então a repensar suas categorias estéticas. No entanto, a estética torna-se anacrônica para abordar a arte depois da década de 1960, isto é, a "arte após o fim da arte", nascida de um impulso crítico, reflexivo, político e antiestético.

Segundo Danto, Greenberg ignora por completo essas restrições e vê, na estética clássica kantiana, o fundamento impecável para a sua própria estética, derivando até, das reflexões kantianas, o critério absoluto da "qualidade estética", ou seja, o veredicto imediato de um gosto depurado pela experiência. Nada senão a "experiência" da arte (percepção da "qualidade na arte") a distingue da natureza. Desse modo, admite que "olho experimentado" é aquele capaz de discriminar arte boa de arte ruim, de qualquer tipo, sem "qualquer conhecimento das circunstâncias específicas de produção na tradição a que pertence". De fato, Greenberg explora certas idéias da *Crítica da faculdade do juízo estético* de Kant para fundar sua estética, mas justamente isso, na visão de Danto, é seu pecado capital.

Danto localiza, milimetricamente, o ponto em que se instala a contradição, a saber, dois princípios contrabandeados da estética clássica kantiana que condenam a teoria de Greenberg. O primeiro afirma que a beleza prescinde de regras,[21] derivado da noção kantiana de gênio como o "talento, dom natural ou faculdade produtiva inata que dá regra à arte", justificando, desse modo, que o juízo crítico opere pela suspensão das regras com base exclusivamente numa certa experiência.[22] O segundo é, na verdade, o "primeiro dogma da estética", pois implica a separação entre estética e prática,[23] que, confiscando qualquer interesse e isolando a arte de todo o prosaico, autoriza a presunção de universalidade do juízo de gosto num puro formalismo, subtração estética de diferenças e matizes locais, abstraindo a inscrição histórica das formas de vida em puras sintaxes formais.

Por outro lado, a estratégia de Greenberg de conceituar o modernismo na convergência dos movimentos da arte e da filosofia, a fim de definir um caminho histórico para a pintura, é notável. O modernismo tematiza as condições de representação, os seus próprios meios, fazendo da arte o seu conteúdo – autocrítico e auto-referencial –, bem como instancia a idéia de uma crítica interna. Kant é assim tomado como o primeiro dos filósofos modernos e inventor da própria noção de crítica, explorada por Greenberg no ensaio "Pintura modernista"[24] para modelar seu projeto. É nos termos dessa crítica interna que elabora a sua agenda purista, delimitando cada *medium* no estrito limite do que lhe é essencial e próprio, no sentido em que "autocrítica" consiste em eliminar tudo o que possa infiltrar-se de outros meios, uma vez que pureza passa a ser uma questão de "autodefinição radical".[25]

Ora, é justamente no seu clímax que o expressionismo abstrato, premeditado na doutrina de Greenberg, ao reduzir a pintura à sua essência – à planaridade, ao *dripping*, ao monocromático –, decreta seu colapso. Danto compreende que não é senão a contingência, o próprio devir histórico que leva à extinção do puro. Por conseguinte, manifesta-se uma realidade que vibra em outras e várias direções, não podendo mais ser absorvida em uma estratégia subtrativa e reducionista que segrega a arte da vida. É a contaminação da pintura pura com os novos meios de comunicação que anunciam a

[21] "O conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter a idéia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto" (Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*, § 46).

[22] "Qualidade em arte não pode ser nem atribuída nem provada pelo discurso lógico. A experiência unicamente é que regula nessa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência. Isto é o que todos os filósofos sérios da arte desde Immanuel Kant tem concluído". Greenberg, C. " The Identity of Art". In: *The Collected Essays and Criticism*, v. 4, p. 118.

[23] Essa acepção de prática diz respeito menos ao prático-moral que ao utilitário. Em Kant essa distinção é caracterizada na *Crítica da faculdade do juízo* § 4, distingue aqui o útil como o que apraz somente como meio e o bom/moral como o que compraz em si mesmo visando fins da razão.

[24] *Clement Greenberg e o debate crítico* (trad. Maria Luíza de Borges) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101.

[25] *Ibid*. p. 102.

dissolução de uma identidade histórica, não-substancial: trata-se do fim de uma ordem.

No final do processo, nota-se o impasse de uma teoria falseada pelos fatos, incapaz de responder a um tipo de arte surgida no contrafluxo do seu cânone estético. O espaço real do plano torna-se mais tangível, ilusório, representativo, infectado pelo *trompe l'oeil* como nas *Women* (1952-1955) de de Kooning. Greenberg admite o declínio do expressionismo abstrato num "maneirismo" e aponta como única saída para a evolução da arte o que chama de "abstração pós-pictórica" (1964). A autonomia formal da pintura parece tê-la protegido do mundo-da-vida, isolada na coleção, no museu, definhando por falta de *input* externo.

O simétrico oposto ao expressionismo abstrato, isto é, o *pop*, se nutre dessa fricção, a partir do contato direto com a realidade mais prosaica, com o conteúdo da vida, poluído e ruidoso. O *pop* era assim inconcebível na pauta ascética da narrativa de Greenberg, nada mais que uma *novelty* descartável, e a arte "real" enfim prevaleceria. Não foi bem isso que aconteceu: a crítica de Rosalind Krauss à teoria modernista de Greenberg, por exemplo, em *The Optical Unconscious*,[26] traz à superfície todos os artistas relegados ao esquecimento por uma espécie de "recalque" psicanalítico impingido pelo formalismo estético. A lista dos anátemas é eminente: Max Ernst, Duchamp, Alberto Giacommetti, e até as colagens de Picasso, sem falar no surrealismo e o dadá estigmatizados como *nonsense*, expatriados das fronteiras da história.

O fim do modernismo implica o fim da tirania do gosto, mesmo porque o purismo formalista levou a arte a um *coul de sac* que impeliu a produção artística subseqüente ao seu extremo oposto, qual seja, o *formless*, o antiestético, o excesso, o conteúdo inconsciente. O sucesso da obra de Duchamp, que se impõe pela suspensão do gosto, é a prova definitiva de que a estética não é uma propriedade essencial da arte. É curioso notar que Danto reconstitui as pegadas de Duchamp delineando uma nova narrativa, originariamente fragmentária, heterogênea e negativa, um mosaico que reflete as "formas de vida", mas que não se consolida na positividade de uma forma.

IV

Voltando-se para o cenário contemporâneo, Danto desloca-se das questões da estética filosófica, desmontando a intricada e insidiosa conexão entre pintura, política e museu como espaço anacrônico. Mas, sobretudo, assinala a resistência da arte pós-histórica e o desafio lançado contra o *status quo* das instituições adjacentes. O engajamento político, a implicação prática e moral da arte pós-histórica restauram, inadvertidamente, a arte à sua "vida e verdade genuínas". Em um capítulo à parte, o autor faz uma genealogia do museu americano em sua estrutura tradicional, mostrando como a arte pós-histórica aderida a questões político-prático-humanitárias desafia a conformação de um novo espaço que responda a essas exigências.

Com efeito, pintura, política e crise sucedem-se como premissas de um argumento que tem como conclusão o estado da arte pós-histórica, arte que surge paralelamente ao colapso da pintura moderna e de suas adesões institucionais: o museu, a galeria, o *marchand*, a coleção, o *connoisseur*, as publicações, etc., formatados politicamente pela narrativa dominante. Colateralmente, essa narrativa produziu um enrijecimento que alijou a arte do público, tornando o museu enclave político do *establishment* e, por isso mesmo, anacrônico. Danto examina a inter-relação entre narrativa modernista, pintura, política e museu para desvendar as razões dessa tensão na estrutura profunda da história da arte, que, por sua vez, resulta numa descompactação de estruturas decorrente do pluralismo contemporâneo.

Esse cenário remete ao início da década de 1980, em que a exaustão da pintura americana desacreditava sucessores à altura de um Robert Ryman, Robert Mangold, Dorothea Rockburne ou Helen Frankenthaler. A "degradação" numa certa entropia parecia confirmar-se com a avalanche da pintura que dominou aquela década, diante da qual Douglas Crimp, crítico de esquerda e editor da revista *October*, declara "a morte da pintura" (em razão da contaminação pelos meios de reprodução mecânica como a fotografia, bem como pela perda da aura e do *status* museológico).[27] Outros críticos, desde o conservador Hilton Kramer, passando pela ala "subversiva" de Rosalind Krauss até os colaboradores da *October*, não eram menos condescendentes, reconhecendo a indigência de uma produção artística insuflada pelo mercado.

Do ponto de vista do modernismo agonizante, as branquíssimas pinturas de Ryman e as listras lacônicas de Daniel Buren assinalavam um "estágio terminal de exaustão interna". E podia-se dizer com Ad Reinhardt que eles estavam "apenas fazendo as últimas pinturas que alguém poderia fazer". A derrocada do museu vinha a reboque – o modernismo implicava uma "ampli-

[26] Krauss, R. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT press, 1993.

[27] Crimp. *On the Museums Ruins*. Cambridge: Mass,1993.

ação do gosto" que fazia de todo o museu um museu de arte moderna ("taxonomia enciclopédica da forma"), cancelando diferenças e peculiaridades num formalismo esquálido, e a emergência da fotografia, em razão de sua reprodutibilidade, contribuía tanto para a subversão dessas condições quanto para o desgaste do museu "como bastião de um certo tipo de política".

A onda seguinte do pós-modernismo, contrabandeado da Paris dos anos 1970, nos textos de Foucault, Derrida, Baudrillard, Lyotard e Jacques Lacan, restringia-se ao expediente desconstrutivo e "arquelógico" que de algum modo preenchia o vácuo da narrativa modernista.[28] Todavia, observa Danto, muito da arte desconstrutiva não pensava criticamente o museu como espaço político ideologizado (na verdade, o museu funcionava como agente conservador do *status quo*, enclave de privilégios da pintura e da escultura, subsidiado por fundos corporativos), mas apenas pressionavam por um acesso oblíquo, numa atitude no mínimo incoerente . O autor contrapõe às investidas pós-modernistas, afinal inócuas, sua própria narrativa em que um pluralismo estrutural implica a dissolução e a redefinição dos espaços institucionais.[29]

V

Mais especulativo, destaca-se o capítulo 9 (*Museu histórico da arte monocromática*), em que apresenta um contra-exemplo que lhe permite reiterar sua concepção de uma crítica pós-narrativa. Marca o inconfundível estilo de Danto com sua pirotecnia de exemplos e experimentos imaginativos – exercícios de abstração típicos do filósofo analítico. Na verdade, o próprio capítulo é um *Gedankenexperiment*, na medida em que reintroduz o experimento da matriz de estilo, noção geométrico-estético-ficcional que elabora no seu célebre artigo *The Art World*,[30] e que utiliza como contra-exemplo para refutar uma crítica formal não contextualizada historicamente. O autor pretende fornecer um argumento indireto para as narrativas históricas da arte e emendar inconsistências pendentes. Deve assim mostrar que o estatuto da obra de arte fica subdeterminado na superfície estética e na relação entre estilos, uma vez que seu conteúdo intencional e a sua interpretação – função de uma localização histórica num mundo da arte pertinente – são constitutivos da identidade artística da obra.

[28] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p. 160.
[29] *Ibid.*, p. 164.
[30] Danto, A. C. "The Artworld". In: *The Journal of Philosophy*, 61, 1964.

Nesse registro crítico, a afirmação de que a pintura monocromática (em virtude do seu vazio representacional e escassez de meios) significa o fim da pintura não é mais que um equívoco lógico. Naturalmente, a exígua pintura monocromática, emblema da pureza pictórica em grau máximo, significa o clímax ou o fim (de um desenvolvimento progressivo) da narrativa modernista. No entanto, revida Danto, esse vazio (ou pureza) não é sinônimo de esgotamento interno e, conseqüentemente, morte da pintura como vaticinaram os críticos à época de Malevich (1915) ou Douglas Crimp a propósito das branquíssimas telas de Robert Ryman.[31] Que a pintura tenha chegado ao fim ou que assinale um novo começo, depende da perspectiva adotada, ou seja, de uma narrativa histórica específica. Danto contrapõe sua teoria como uma saída viável: pinturas monocromáticas, tomadas como superfície estética, subdeterminam seu significado e impõem uma interpretação crítica (ver é insuficiente para identificar!).

A matriz de estilo, contudo, não perde seu apelo como idéia – exercício de combinatórias possíveis que modula o significado de cada obra numa rede de relações recíprocas. Remete à potência sempre atualizável da arte, ao "modo como obras de arte formam uma comunidade orgânica, e libertam latências umas nas outras pela sua simples existência".[32] O interesse dessa matriz incide precisamente nas propriedades latentes na pintura, imperceptíveis para seus contemporâneos, pois somente tornam-se visíveis retrospectivamente, à luz de desenvolvimentos posteriores da arte. Um caso curioso desse tipo de influência ocorre em Corregio, considerado pelos Carracci um século depois seu predecessor, portanto um barroco, e celebrado no séc. XVIII como antecipação do rococó. Nesse sentido, o experimento imaginário de um museu histórico de arte monocromática fornece a prova conclusiva: a coleção perfilada, desde 1915 até hoje, apresentaria o percurso variegado da experiência da arte em que cada pintura monocromática, indiferente às afinidades formais, teria que ser individuada em termos de sua própria história e da adequação com que incorpora suas significações. Tal museu demonstraria que a pintura monocromática não significa a exaustão interna das possibilidades da pintura, e muito menos a morte da pintura ou o fim da arte. O fim, sim, não da pintura, mas da "exclusividade da pintura pura como veículo da história da arte", isto é, de um progresso em direção a um fim, marcando o advento do

[31] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p. 152.
[32] *Ibid.*, p. 164.

período pós-narrativo com a premonitória contaminação da pintura pela fotografia, e com a interface entre gêneros puros, meios tradicionais e novas *media*, protagonizadas nas tentativas de Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Irwin e Eva Hesse, já no fim da década de 1970.

É nessa espécie de fricção das diversas *media*, que a pintura, lado a lado com *performances*, vídeos, fotografias, *earthworks*, obras conceituais, etc., produzem o novo cenário em que as relações são antes de comunidade recíproca que de subordinação ou exclusão. O mundo contemporâneo da arte, não mais sujeito às injunções de uma narrativa historicamente imperativa, torna disponível um "imenso *menu*" de escolhas artísticas, como vemos ainda em Sigmar Polke, Gerhardt Richter, Rosemarie Trockel, para quem, nos adverte Danto, a pureza estética não tem o peso de uma norma.

VI

O CONJUNTO DESSES ENSAIOS[33] conflui no capítulo final, que condensa o argumento do livro ao explorar a questão das modalidades históricas que, o autor confessa, "o atormentaram por um longo tempo". Sua filosofia da arte tem como objetivo tornar compatível essencialismo e historicismo (de ascendência hegeliana), e os termos nos quais a formula são ditados pela extrema heterogeneidade da arte no cenário contemporâneo, que radicalizou-se pela inclusão de obras tão inverossímeis quanto *Fountain* e *Brillo Box*.

Com base nessa dupla perspectiva, Danto constrói uma nova definição, *allinclusiv*, que deve aplicar-se universalmente a todo tipo de arte – medieval, oriental, ocidental, abstrata, figurativa, pintura, instalação, *performance*, vídeo, etc., pois pretende articular o próprio conceito de arte como uma categoria ontológica distinta. Segue-se daí a disjunção fundamental para o pensamento de Danto, entre sua filosofia e sua prática crítica, na medida em que a sua teoria enquanto metafilosófica não trata senão da estrutura metafísica da obra e, desse modo, não restringe, sob nenhuma hipótese, o território da crítica, complementar à filosofia, permitindo individuar obras mediante uma interpretação complexa que reintroduz as teorias e narrativas históricas próprias do mundo da arte. A questão do fim da arte interessa aqui, sobretudo, em

[33] Como nos informa Danto, surgiram a partir das *Mellon Lectures in Fine Arts* proferidas na *National Gallery* de Washington, 1995, sob o título *Contemporary art and the Pale of History*, A.E. pref. p. xiii.

relação às implicações dessa tese para uma prática crítica como o fio condutor de um outro *modus operandi* compatível com o cenário artístico atual.

A influência da estética e da filosofia da história hegelianas é evidente e fecunda, repercutindo numa formulação sofisticada da semântica da representação artística. Danto celebra a perspicácia histórica de Hegel na sua magistral *Estética*, ao introduzir o filtro da narratividade histórica no contraponto do conceito (o ideal do belo), mediante a textura histórica, local, idiossincrática do seu "modo de apresentação", pois a arte romântica deveria parecer distinta da clássica, e assim por diante. Ora, é precisamente esse conceito que Danto refina como corporificação (*embodiement*), "adequação recíproca de conteúdo e meios de apresentação", a noção crucial para compreender o sentido complexo da representação da arte, o qual, extravasando os conceitos de sentido e referência, provavelmente se aproxime da noção complementar de *Farbung* em Frege.[34] Mas fundamentalmente, tanto o *conteúdo intencional* (*aboutness*) da obra como seus *meios de apresentação* (*embodiement*) são conceitos históricos.[35]

O reconhecimento dessa diversidade irrestrita, de uma *extensão* completamente aberta do conceito de arte, é condição de possibilidade de uma definição filosófica adequada, sem qualquer imperativo histórico. Se vivemos um momento em que tudo é possível para um artista, é justamente porque estão suspensos os "limites da história". As modalidades da história assim desempenham papel decisivo, considerando que, se agora "tudo é possível", devem tornar isso consistente com o princípio de Wölfflin, segundo o qual "nem tudo é possível em todas os momentos". O que certamente deve ser verdadeiro tanto para artistas nascidos no período pós-histórico, como para os nascidos na Florença dos Medici, visto que "Ninguém escapa dos limites da história ao entrar no período pós-histórico".[36]

Danto equaciona esse problema das modalidades da história, do que é possível, impossível ou necessário num determinado período, reportanto-se à noção wittgensteiniana de "Formas de vida",[37] e ao tipo de relação que estabelecemos com as elas. Tudo é possível no sentido de que consideramos "todas as formas" como disponíveis para nós, enquanto "nem tudo é possível" no

[34] Danto, A. C. *Após o fim da arte*. p. 215.
[35] *Ibid.*, p. 216.
[36] *Ibid.*, p. 219.
[37] Originalmente a expressão "forma de vida", de Wittgenstein, deriva da inferência de que "Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida" (Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. (trad. Anscombe, G. E.) New York: Mcmillan, 1953, seção 19.

sentido de que só podemos nos relacionar a elas mediados pelas nossas próprias circunstâncias. É importante notar que, embora "todas as formas" estejam disponíveis para nós, não podemos referi-las do mesmo modo que aqueles que nelas achavam-se imersos, uma vez que apenas indiretamente nos apropriamos delas. É esse *handicap* que define o presente histórico.

O andamento do livro paulatinamente demonstra o "hegelianismo" de Danto, ou melhor, o que se poderia chamar Hegel *after* (é alusivo ao livro *Kant after Duchamp*) Danto. Mantidas as reservas do seu método analítico e digressões metafilosóficas, o que o torna peculiar é o peso substancial conferido às narrativas históricas como exigência da interpretação crítica (*art identifying interpretations*), bem como as estruturas objetivas da história que, culminando na autoconsciência, na filosofia, remetem ao Hegel da *Filosofia da história* e da *Fenomenologia do espírito*, modulam um historicismo nos termos do *perspectivismo* das narrativas históricas. A saber, o perspectivismo constitutivo das sentenças narrativas e, por isso mesmo, da natureza *intencional*, metafórica da representação histórica. A conclusão mais importante é a de que o perspectivismo e as modalidades históricas (ordem lógica das estruturas narrativas) equacionam essa filosofia da história da arte do ponto de vista do seu fim.

É, por conseguinte, fundamental em Danto distinguir o nível do acontecimento e o da representação histórica, narrativa, esta sempre numa *perspectiva ex post factum*. A representação histórica, nas sentenças narrativas, descreve o passado em um modo impossível para um observador vivendo naquele mundo e inscrito naquela "forma de vida" passada. Somente do ponto de vista histórico, estados do mundo aparecem como contingentes, perspectivados, segundo o modo como certa cultura ou período histórico o viam.

Ora, o *perspectivismo*, caracterizado por Danto em Nietzsche[38] e que, de algum modo, parece estar implícito nessas considerações acerca das narrativas, é a doutrina segundo a qual não existem fatos, mas somente interpretações, considerando que não há nenhuma estrutura real do mundo, nenhum modo como o mundo realmente é em contraste com nossas interpretações. E conseqüentemente, não há nenhum mundo em si mesmo, à parte de nossas interpretações.[39] O que é um traço lógico do próprio conceito de perspectivismo. Portanto, nos referimos "às mesmas coisas" de diferentes perspectivas, e concedemos que não há nenhum modo de ver as coisas a não ser de uma perspectiva.

[38] Danto. *Nietzche as a Philosopher*. New York: Columbia UP, 1977.
[39] *Ibidem*. p. 76-7.

O paradoxo é que a verdade não pertence nem ao passado, nem ao presente, mas antes ao ponto de vista do qual nos retiramos do passado e o deixamos para trás como um mundo que é agora histórico e passado. Somente de um ponto de vista externo, de uma distância temporal, retrospectivamente, temos acesso à verdade. O caráter trágico da visão da história e destino humano em Hegel se reflete talvez nesse descompasso da vida com a autoconsciência – a verdade filosófica –, pois somente ao fim do percurso temos a visibilidade, e portanto só nos reconhecemos pela interiorização (*Erinnerung*), como memória, naquilo que já não somos mais. Do mesmo modo que a coruja de Minerva só pode levantar vôo no crepúsculo, quando uma "forma de vida" envelheceu e a transição a uma nova "forma de vida" se anuncia.[40]

O "presente histórico", para Danto, assinala tanto o fim de uma narrativa histórica quanto a tomada de consciência retrospectiva pelo filósofo da história. Em Hegel, por sua vez, a história (*Geschichte*) é o conjunto do passado humano, o devir realizado do homem, e a filosofia não é só o *post scriptum* da história (Minerva póstuma!), mas a articula internamente como narrativa perspectivada. A história do mundo se realizou: é preciso somente que a consciência a reencontre em si mesma, pondera Hypollite acerca de Hegel.[41] Em Danto, o estado do fim da arte é analogamente:

> ... a conclusão de um processo histórico cuja estrutura se torna visível de uma só vez. Isso é, na verdade, muito próximo de lançar um olhar para o fim da história para ver como ela resultou, com a seguinte diferença: nós não pulamos etapa alguma, mas vivemos através das seqüências históricas que nos conduziram até aqui: este é o fim da história da arte. E em particular, o que se requer é alguma demonstração de que esse é realmente um estado final, e não um estágio no caminho para um futuro com que ainda não podemos sonhar.[42]

Ora, esse é o estado de coisas enfaticamente diagnosticado por Hegel na *Estética*, como assinalou Danto: "a arte considerada na sua mais elevada vocação é e permanece para nós uma coisa do passado" porque justamente perdeu "sua vida e verdade genuínas" e se hoje "nos convida à contemplação intelectual", por meio da arte reflexiva ou da filosofia mesma, é para conhecermos o

[40] Hegel, G. W. F. *Principe de la Philosophie du Droit*. (trad. fr.) Paris: Gallimard, 1940, p. 32.
[41] Cf. Hyppolite, Jean. *Genèse et Structure de la Phenomenolgie de L'Esprit de Hegel*. Paris: Aubier, 1946, p. 52; *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 56.
[42] Danto, A. C., *Após o fim da arte*. p. 50-1.

que é arte. As décadas de 1960 e 1970 são assim o ponto de inflexão da história, e os artistas, uma vez cientes de terem atingido essa autoconsciência da arte, sentem que é tempo de retornar, não a estilos desgastados, mas à "vida e verdade genuínas".[43] O autor projeta, na prática de arte contemporânea, esse mesmo movimento. E admite que é com esse espírito (*sic*) que *cartoons* são um *medium* para Colescott, um híbrido de grafismo e poesia torna-se um *medium* para Jenny Holzer, e as associações psico-sócio-culturais implícitas em *stills* fotográficos surgem como o *medium* apropriado para Cindy Sherman.[44] Lembramos ainda Gerhard Richter, que mais próximo do primeiro Lichtenstein do que possa parecer, encontrou na fotografia o modelo pictórico no qual a imagem "literalmente transbordante de vida" é uma alternativa ao maneirismo exuberante da arte *informel*, permitindo reinventá-la e, ao mesmo tempo, reafirmar o significado do romantismo. Explorando essa contaminação, Richter declara: "Não desejo imitar uma fotografia; quero fazer uma", justificando: "Eu estou fazendo fotos com outros meios e não pinturas que se assemelhem a fotografias".[45]

Esse imenso *menu* de escolhas artísticas não é o saldo do desconstrutivismo, mas de uma reconfiguração histórica pós-narrativa em termos de uma irredutível disjuntividade, um pluralismo estrutural que marca o fim das grandes narrativas da arte. O que num cenário normativamente não estruturado, que dissolve todas as hierarquias, e sem "coisas primeiras ou últimas" implica forçosamente a mediação do "juízo", e a reflexão torna-se tão imprescindível que institui a identidade da obra de arte cujo *esse* é *interpretari*, quase filosofia, conceito corporificado. Mais que isso: significa que, num cenário tão heterodoxo, compreendendo uma gama de interesses, obras e atitudes tão diversas, tão próximas da desconcertante complexidade do humano e distantes dos cânones, que "a experiência da arte torna-se antes uma aventura moral que um interlúdio estético".[46] Saudemos a publicação em português deste livro que condensa as teses mais polêmicas de Danto, permitindo-nos compreender a embaraçosa questão de como ainda podemos fazer arte "após o fim da arte", mas, sobretudo, porque fazemos arte do modo em que o fazemos.

---

[43] Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, p. 35.
[44] Danto, A. C. *Após o fim da arte*, p. 188.
[45] Buchloh, Chevrier, Zweite & Rochelitz. *Photograph and Painting in the Work of Gerhard Richter.* Four essays on *Atlas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Llibres de Recerca, 2000, p. 35-8.
[46] Danto, A. C. & McEvilley, *Art on the Edge and Over*. New York: Art Insights, Publishers, 2002, p. 15.