

LORENZO MAMMÌ

O que resta

Arte e crítica de arte

Copyright © 2012 by Lorenzo Mammi

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa

Kiko Farkas e Adriano Guarnieri/ Máquina Estúdio

Foto de capa

One and three chairs, 1965, de Joseph Kosuth. Larry Aldrich Foundation Fund. 393.1970. a-c. © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence. © Kosuth, Joseph/ Licenciado por autvis, Brasil, 2012.

Preparação

Leny Cordeiro

Índice onomástico

Luciano Marchiori

Revisão

Carmen T. S. Costa

Luciana Baraldi

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

Mammi, Lorenzo

O que resta : arte e crítica de arte / Lorenzo Mammi. — 1ª ed.
— São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

ISBN 978-85-359-2182-3

1. Arte brasileira 2. Arte moderna 3. Artistas — Brasil
4. Ensaaios brasileiros I. Título.

12-11192

CDD-709.81

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira : História e crítica : 709.81

[2012]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Introdução, 7

I. NARRATIVAS, 11

1. A arte depois da arte, 13
2. Mortes recentes da arte, 17
3. Isto, aquilo e o valor disso, 29
4. As bordas, 54
5. O espírito na carne (cristianismo, corpo e imagem), 118
6. A perspectiva e o marceneiro gordo, 129

II. OCASIÕES, 155

7. Pichações e urubus, 157
8. A construção da sombra, 161
9. Lizárraga, 171
10. Maneira branca (Elisa Bracher), 178
11. Paulo Pasta, 186
12. Argan (*História da arte italiana*), 200

13. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo
na arte contemporânea brasileira, 214
14. Instantes e movimentos: Carmela Gross e Iole de Freitas, 228
15. Sobrevoos (Iole de Freitas), 233
16. Gombrich, 240
17. José Resende, 245
18. Holandeses e franceses, 248
19. Coleção Adolpho Leirner, 253
20. Salvio Daré, 258
21. Arte/ Cidade 3: Nelson Felix e Laura Vinci, 263
22. Os cabelos de Leda, 267
23. Jac Leirner, 274
24. Yiftah Peled, 281
25. Morandi e o Brasil, 284
26. Iberê Camargo, 289
27. A forma difícil, 295
28. Waltercio Caldas, 299
29. Nuno Ramos, 303
30. Carlos Fajardo, 311
31. Sued, 316
32. Wesley Duke Lee, 323
33. Arte no Brasil 1991, 329
34. Ester Grinspum, 332
35. Mira Schendel, 335

III. À PARTE, 339

36. Sobre uma velha história de boxe, 341
37. Mr. Voador, 346

Notas, 351

Créditos das imagens, 367

Índice onomástico, 371

I. NARRATIVAS

1. A arte depois da arte

Nas décadas de 1960 e 1970, a arte viveu celebrando a própria morte. Dissolvendo a distinção entre arte e vida, renunciando a seu corpo sensível, buscando o limite do impronunciável ou do invisível, toda obra se propunha, virtualmente, a ser a última, aquela que declarava xeque-mate ao sistema da arte. A geração de 80 pareceu reagir contra isso, reivindicando o direito a um jogo livre e exuberante com um repertório herdado. Recuperava assim um amplo território de imagens, mas essas imagens já não remetiam a nada além da própria história da arte. Irônica por excelência, produzia obras que falavam de outras obras, metáforas de metáforas.

Nada disso parece aplicar-se aos artistas mais recentes: a maioria volta a buscar os limites da arte, como há vinte anos, mas sem o impulso iconoclasta e utópico que caracterizou aquela época; por outro lado, esses autores mantêm um distanciamento entre irônico e melancólico, uma falta de comprometimento com um estilo ou uma técnica determinados que remete aos artistas dos anos 80, sem que isso, no entanto, se traduza em exuberância, na exaltação, ainda que momentânea, de um “tudo é possível”. Afinal, o que quer essa geração? Talvez possamos resolver a questão a partir de outra, aparentemente menos ambiciosa: para quem essa geração está falando?

Por volta de 1980 — nos Estados Unidos, na Alemanha, na Itália —, os artistas se tornaram, por um breve período, fenômenos de mídia; o mesmo aconteceu aqui, em escala menor, com a Casa 7 e a Geração 80. Ainda que de curta duração, essa atenção era sinal de uma mudança mais profunda e duradoura. Indicava que a relação íntima entre produtor e fruidor da obra, que caracterizou o mundo das artes plásticas da Renascença até tempos muito recentes, estava se dissolvendo. O público da arte deixava de ter rosto: tornava-se uma multidão anônima, como o público do cinema, da literatura, do disco. O fulcro das atenções transferiu-se então dos ateliês para as grandes exposições internacionais, estruturas imponentes que antigamente eram apenas o ponto final de um processo, e agora desfrutavam do privilégio de ser as únicas a conseguir o interesse de massa já indispensável.

No entanto, as coisas não são tão simples: as obras de arte sofrem de uma incapacidade congênita de se adequar aos novos tempos. Além de exigir uma presença não reproduzível, são máquinas complexas, necessariamente ambíguas, que se expressam com lentidão exasperante. Em face de um sistema de informação que exige efeitos imediatos, mensagens sintéticas e facilidade de circulação, tornam-se obscuras, tortuosas, irritantes. Em compensação, uma vez postas em movimento, continuam produzindo novos significados por séculos, talvez ao infinito — uma qualidade com que o mundo da mídia não sabe muito bem como lidar.

Diante desse impasse, várias soluções são esboçadas. A mais poderosa, porém mais rudimentar, é a de conferir à arte conteúdos elaborados fora dela. Minorias culturais, políticas e sexuais reivindicam um acesso à arte como a um salão nobre da comunicação. Nesse caso, a arte já não é vista como um fim ou como um meio, mas como sinal de status. Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão.

Mas há outro tipo de reação, que surge de dentro do velho mundo da arte, e que transforma as fraquezas em pontos de força, ainda que precários. Hoje, a arte já não ocupa campo próprio. Tampouco veicula conteúdos universais, nem sequer abrangentes: da universalidade se encarrega um sistema de mídia que já alcançou dimensões mundiais. A universalidade da mídia, porém, é falha, porque não se baseia numa persistência de valores, e sim na

possibilidade de substituí-los ao infinito. Trabalhando à margem, a arte garante a essa rede globalizada de informação o atrelamento a uma verdade menos descartável. Mas a verdade da arte, justamente por sugerir valores estáveis, se torna um obstáculo que emperra a renovação contínua. Gera-se assim uma situação paradoxal: por um lado, a arte desempenha um papel insubstituível no sistema global de comunicação, sendo portadora de uma verdade permanente, ainda que indeterminada — algo que o sistema, gerador incansável de verdades claras mas temporárias, não saberia produzir por si próprio. Por outro lado, essa verdade desmente o sistema e, se fosse levada a sério, o destruiria — se a verdade é algo tão obscuro e lento, as informações que trocamos todo dia devem ser outra coisa. A permanência de valores na arte assume assim a figura patológica do bloqueio que esconde um trauma. Tenho a impressão de que o mundo da arte está recortando para si, a partir disso, um espaço de sobrevida. Continua existindo enquanto estorvo necessário.

Exemplificando: muitas das obras presentes nesta exposição buscam condições de visibilidade difícil. Nem sempre essa dificuldade é dada por obscuridade ou distância. Às vezes, o que impede de enxergar é um excesso de proximidade, uma claridade demasiado intensa ou uniforme. A perda de unidade do mundo da arte, sua disseminação num campo cultural mais vasto e indeterminado, leva à laceração, deformação ou fragmentação do corpo da obra, amiúde da imagem do próprio corpo do artista. A remissão a si mesmo e ao próprio corpo, aliás, é uma constante: como se o artista procurasse um espaço absolutamente íntimo, impossível de ser transformado em informação objetiva. No entanto, mesmo quando trabalha com registros e memórias pessoais, o artista não parece com isso buscar a reconstituição de uma história, mas apenas indicar que sua própria história, quando transformada em arte, se torna estranha e quase monstruosa.

Algo como um cheiro de morte emana de muitas dessas obras: esqueletos, múmias, bonecos, literalmente; ou, metaforicamente, perda de relação entre a matéria ou o suporte da obra e o gesto do artista, como se o corpo já não reagisse e o gesto não tivesse mais força. Espécimes de um mundo da arte que já desapareceu, e que todavia não pode ser enterrado, as obras sentam assim, lúgubres, na mesa da comunicação global, como tantas sombras de Banquo.

E ainda, retomando a imagem do bloqueio: muitos trabalhos esbarram de propósito numa trava, buscam o movimento interrompido. A oclusão do

fluxo regular das sensações sempre foi uma passagem necessária para alcançar o sentimento do sublime. Mas aqui não há sublimação possível: a dificuldade não abre caminho para um nível superior, apenas aponta para uma falha, talvez uma culpa. Ameaça nos confessar algo inconfessável, e não nos diz nada. Convida-nos ao voyeurismo, e se furta no último instante.

Segundo um mito clássico, Píramos e Tisbe eram dois vizinhos que se apaixonaram conversando e se entreolhando através de uma fresta na parede comum de suas casas. Quando finalmente marcaram um encontro, foram vítimas de uma cadeia de equívocos que os levou ao suicídio, antes mesmo de se verem. Condenada a uma separação semelhante, a arte atual conversa com seu público através das pequenas interrupções que ela própria consegue escavar no fluxo constante de informações. Não vê quem a olha, tampouco pode mostrar-se plenamente. No entanto, se a parede caísse, provavelmente já não seria capaz de se nortear sozinha. A arte precisa da indústria cultural, embora a negue a cada gesto; a indústria cultural precisa da arte, como de um sustentáculo subterrâneo que todavia se esforça em encobrir, preenchendo cada buraco da superfície. Dessa negação recíproca se desprende algo como a sombra de um valor, o ectoplasma de uma verdade. É pouco, mas é o que nos resta.

1996

[Publicado na *Ilustrada*, *Folha de S. Paulo*, 23/9/1996, pp. 4-7, sob o título “A arte é portadora da verdade permanente”; republicado, já com o título atual, no livro *Antártica Artes com a Folha*, São Paulo, Cosac Naify, 1998.]

2. Mortes recentes da arte

A ideia de que arte possa morrer e esteja morrendo remonta, como todo mundo sabe, a Hegel. Em tempos recentes, foi retomada por críticos e historiadores de tendências diferentes, e com objetivos diferentes. Todos, no entanto, partem de um ponto comum: que a arte dos últimos trinta anos teria provocado uma fratura irrecuperável não apenas em relação às linguagens do modernismo, mas em relação à história da arte como um todo.

Entre os autores que defenderam hipóteses de uma morte da arte, tentarei analisar dois, que na discussão sobre esse tema me parecem ocupar polos opostos: Giulio Carlo Argan e Arthur Danto. De Argan, utilizarei sobretudo um breve texto: “A crise da crítica e a crise da arte”, último capítulo de *Arte e crítica de arte* (1984; Editorial Estampa, 1995); outras contribuições à discussão se encontram no capítulo “A crise da arte como ciência europeia”, em *Arte moderna* (1970; Companhia das Letras, 1992), e em vários outros textos do autor. De Danto, aproveito um livro recente, *After the end of art* (Princeton Press, 1997), resultado de uma série de conferências proferidas em 1995. A esses dois autores achei útil acrescentar um ensaio de Hans Belting, historiador alemão, chamado *O fim da história da arte* (1983; Chicago Press, 1987; Cosac Naify, 2006), que, embora parta de uma questão um pouco diferente, traz elementos importantes para a discussão.

No capítulo sobre “A crise da arte e a crise da crítica”, Argan apontava a dificuldade de se fazer crítica a partir das experiências artísticas das décadas de 1960 e 1970. O mundo da arte mudou bastante desde então, e algumas das observações de Argan hoje deveriam ser corrigidas. Contudo, as principais questões levantadas naquele texto permanecem significativas. A arte da década de 1970, segundo Argan, estava se recusando à crítica, de duas formas:

1. Havia uma tendência artística que tentava se diluir e identificar com a vida, com a experiência do mundo, rejeitando qualquer tipo de tratamento diferenciado, qualquer sistema de valores que não fosse imediatamente ético e político — em outras palavras, essa arte exigia ser julgada pelo seu valor social ou existencial, e recusava qualquer tipo de análise formal;

2. Outra tendência reclamava autonomia absoluta, tornando-se ela mesma exercício crítico sobre a linguagem, prescindindo de qualquer conteúdo e, portanto, dispensando a crítica, porque a própria arte se pretendia uma crítica de grau superior. De outra forma: essa arte se punha como uma estrutura de signos que teria seu valor em si, independentemente de qualquer contexto histórico ou biográfico. Era uma arte que se pretendia totalmente objetiva, no sentido de que o mundo não interferiria nela. Uma crítica desse tipo de arte poderia ser apenas a construção de outro sistema de signos com as mesmas características, no mesmo patamar de independência. Portanto, não haveria diferença entre a atividade do artista e a atividade do crítico.

Nos dois casos, o papel do crítico é seriamente ameaçado. Mas a arte precisa mesmo da crítica? Ou a arte pode absorver em si a função da crítica? A noção de crise da crítica é acompanhada, em Argan, por uma noção aguda de crise da arte: tendo perdido sua ligação com o mundo do artesanato, a arte moderna se baseava em sua função crítica, quer dizer, em sua capacidade de repor constantemente em discussão seus próprios limites e, por meio deles, os hábitos visuais e linguísticos correntes. Essa capacidade crítica, por sua vez, se baseava na ideia da autonomia da arte, ou seja, a ideia de que, nos domínios da arte, esses hábitos não eram necessariamente válidos, tendo de ser sempre refundados. Isso não significa que a arte simplesmente prenunciasse um tipo de

percepção visual que seria válida no futuro (Gombrich já observou que, se assim fosse, hoje já teríamos catálogos de supermercado cubistas). O tipo de percepção proposta pela arte é essencialmente outra, embora se relacione, por oposição ou crítica, com a percepção corrente. Se a arte recusar qualquer tipo de relação com o mundo, ainda que negativa, ou se, ao contrário, procurar uma identificação total com o mundo, então a arte perde sua razão de ser. A crise da crítica implicaria, portanto, uma crise da relação da arte com o mundo.

Argan fala de uma arte que tende a absorver em si o papel da crítica. Mas há outra hipótese logicamente possível: a crítica absorver as funções da arte e, portanto, haver uma crítica de arte sem arte, ou melhor, uma crítica que gera os objetos artísticos, em vez de ser produzida por eles. Essa hipótese era bastante remota na época em que Argan escrevia, mas é menos remota hoje, quando o papel do crítico e do curador por vezes tem mais destaque que o do próprio artista. De fato, alguns críticos ou filósofos atuais (em particular Arthur Danto) defendem a tese de que a arte já acabou, enquanto conjunto coerente e delimitado de objetos, e que as questões próprias da arte passaram para a reflexão teórica.

Danto, que vem da filosofia, retoma de modo mais literal que Argan a tese de Hegel, segundo a qual o Espírito se desenvolveria historicamente em três etapas: religião, arte e filosofia. A época de Hegel seria a da passagem da arte para a filosofia. A arte não deixaria necessariamente de existir, mas perderia sua importância espiritual em favor da reflexão pura. Segundo Danto, essa previsão era em essência correta: a partir da época de Hegel a arte se tornaria autorreflexiva, na medida em que a questão já não seria como representar o mundo, mas como representar, digamos assim, a própria arte, ou seja, como expressar na obra os limites e os sentidos do fazer artístico. Começa então, segundo Danto, a era dos manifestos, uma época em que toda obra visa não tanto transmitir algum conteúdo extra-artístico quanto responder à questão “o que devemos fazer em arte?”. A resposta, para ser significativa, deverá ser exclusiva: deverá implicar também “o que não devemos fazer”. Portanto, cada tendência, e quase cada obra, será inimiga de todas as outras.

O declínio da era dos manifestos começaria na década de 1960. O ponto de flexão, segundo Danto, pode ser simbolizado por obras como a *Brillo box*,

de Andy Warhol, e na declaração do mesmo, segundo a qual um estilo não é melhor que outro, e um artista pode muito bem produzir obras expressionistas hoje, *pop* amanhã, geométricas depois de amanhã e assim por diante, sem por isso ser um expressionista, ou um *pop*, ou um abstracionista. A *Brillo box* indicaria que já não há nada que distinga uma obra de arte de outro objeto qualquer, e a declaração de Warhol, que já não há nada que o artista deva ou não deva fazer. A arte deixa de se impor limites: qualquer objeto visual pode se tornar obra.

A reflexão sobre os limites da arte passaria, portanto, ao campo da estética, ou da filosofia da arte (termo que, em Danto, parece indicar tanto a estética quanto a crítica), enquanto a produção artística se tornaria um campo extremamente amplo de recursos sensíveis em que o artista circula com liberdade, escolhendo cada vez aquilo de que precisa para um objetivo específico. Em consequência, Danto fala do fim da arte enquanto grande narrativa, movimento progressivo rumo a uma consciência sempre maior de seus meios; mas a arte não acaba com isso, ao contrário, adquire uma liberdade muito maior do que no passado. O que acabaria é a história da arte, que Danto compara a um romance de formação: a vida adulta da arte começa quando sua formação termina. E Danto fala, então, de uma arte pós-histórica.

Para que a passagem da arte para a filosofia possa ser defendida, é necessário pressupor que haja uma essência da arte que possa ser colhida não apenas concretamente, no fazer artístico, mas abstratamente, pela reflexão. De fato, Danto se declara um essencialista, ou seja, acredita possível chegar, no plano teórico, a uma definição do que a arte é, ou daquilo que faz de um objeto específico uma obra de arte, a despeito de seu contexto histórico. Aqui está um problema: como é possível buscar uma definição essencial da arte e ao mesmo tempo afirmar que a arte chegou a um estágio de absoluta liberdade, em que qualquer objeto pode ser arte? Uma definição essencial não seria necessariamente normativa? Hegel resolvia a questão ao considerar a arte como um estágio da vida do Espírito. Ela carregaria assim um conteúdo essencial, mas esse conteúdo estaria em transformação contínua. E o Espírito não estabelece normas para seu futuro, porque isso significaria bloquear seu próprio processo evolutivo. Mas Danto não pode utilizar esse recurso, porque afirma justamente que a arte contemporânea se põe fora desse tipo de narrativa evolucionista. A solução de Danto consiste, a meu ver, em encontrar uma defini-

ção de arte mais abstrata possível, a mais desprovida de conteúdos sensíveis: um objeto de arte é, para ele, um objeto que: 1. diz respeito a alguma coisa (*is about something*) e 2. corporifica ou encarna (*embody*) seu significado. Como se vê, é uma definição muito vaga, que mal poderia estabelecer um limite claro entre obras de arte e outras classes de objetos.¹ Aqui, justamente, é inserida a relação entre essência da arte e sua história (porque Danto se declara, além de essencialista, também historicista). O que muda, no decorrer da história, é o campo de objetos que podem encarnar um significado. Nossa época, nesse sentido, não seria diferente das outras: é provável que no futuro haja formas de arte que hoje nem sequer podemos imaginar. Mas a diferença entre a arte contemporânea e a arte do passado é que a arte contemporânea pressupõe, em tese, que qualquer coisa possa ser considerada arte. Ou seja: como nas épocas passadas, não podemos imaginar tudo o que a arte pode fazer, mas, ao contrário das épocas passadas, não há mais nada que, em princípio, a arte não possa fazer. Por isso, os limites da arte passam a ser objeto de reflexão racional, e não de evidência sensível. De filosofia e não de história da arte.

Se esse é o esquema proposto por Danto, a nova filosofia da arte precisa da arte enquanto atividade atualmente presente, mas não necessariamente de obras de arte específicas: para chegar a uma definição genérica de arte, importa apenas que haja obras de arte, e se torna irrelevante saber a qual obra se atribui maior ou menor valor. É nesse sentido que falei numa crítica de arte sem arte.

Argan, por outro lado, é um historicista num sentido bem mais estrito que Danto: para ele, fazer crítica de uma obra significa reconhecer o lugar, a colocação e o valor dela numa cultura, e a obra de arte é um objeto histórico por excelência. Um objeto é obra de arte apenas na medida em que encarna um conteúdo histórico determinado num valor estético que de alguma maneira o transcenda, fixando-o num conteúdo universal. Não parece haver, para Argan, uma essência do objeto artístico, mas uma função (um valor) da arte dentro de um sistema de valores. Para ele, portanto, não é possível separar a arte da história, tampouco a obra de arte da atribuição de valor estético. O fim da história da arte é também o fim da arte e da crítica.

Para refletir sobre essas hipóteses, talvez seja necessário examinar a reconstrução histórica do modernismo feita pelos dois autores. Partimos da no-

ção de “época dos manifestos” proposta por Danto. Tal noção pressupõe que o modernismo tenha sido uma época especialmente normativa, embora não conseguisse firmar nenhuma das normas que propunha. Seria, afinal, uma época de desnorreamento, em que o mundo da arte viveria na ilusão de uma impossível refundação da linguagem artística em novas bases. Ora, não pode se negar que tal ilusão existiu, mas não me parece essa a tônica principal do período. É verdade que na fase áurea do modernismo cada artista procurava em sua obra uma coerência estilística maior que a dos artistas atuais, mas artistas com características diferentes conviviam muito bem no mesmo movimento, e não era raro que o movimento fosse identificado mais pelos adversários do que por seus integrantes presumidos (é o caso do impressionismo, do cubismo, do fauvismo). Os movimentos que se basearam em manifestos, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, eram em geral os mais genéricos e ecléticos quanto ao estilo a ser adotado, limitando-se a sugerir uma postura de vida.

Mesmo dentro da mesma personalidade, não podemos deixar de notar que o maior dos artistas modernos, Picasso, experimentou uma enorme variedade de estilos conflitantes, às vezes em uma mesma obra. E que, em geral, quase todos os artistas do modernismo mostram, ao longo de suas obras, uma variedade de recursos muito maior que Andy Warhol, que no entanto, segundo Danto, seria o iniciador do livre trânsito entre os estilos. Parece, ao contrário, que em muita arte contemporânea a perda de um conceito de estilo como *work in progress*, como processo continuamente renovado de autoformação, leva à repetição compulsória de alguns gestos característicos ou de alguns procedimentos técnicos, que se tornam indicadores da personalidade do artista, cumprindo a função que antigamente era do estilo (é o caso do *silkscreen* de Andy Warhol). A crise do conceito de estilo individual não leva portanto a uma maior liberdade, mas a uma maior rigidez.

Afinal, o modernismo é de fato um período especialmente normativo e narrativo? O contrário me parece verdadeiro. A exortação de Baudelaire — “Sejam modernos!” — significava justamente substituir, ao paradigma da tradição, o paradigma do presente; à sabedoria sedimentada do ateliê, o embate imediato com a vida na rua, onde a arte perdia a aura como os burgueses perdiam o chapéu. Se a arte moderna nasce sob o signo da ruptura, e não da tradição, ela não se baseia numa narrativa, mas numa crítica de toda narrativa.

Naturalmente, poderia se responder que os movimentos modernistas pretendiam determinar uma ruptura com o passado, e no entanto estabelecer uma continuidade no futuro. Mas não parece ser o caso: em geral, mesmo os movimentos mais bem-sucedidos tiveram uma duração breve nos protagonistas, sendo continuados apenas por epígonos. Os artistas mais importantes parecem ter tido consciência de que uma determinada direção de pesquisa só tinha valor enquanto era crítica da tradição e não se cristalizava, ela mesma, numa tradição. Pode ser legítimo considerar, *a posteriori*, o período que vai de Monet a Pollock como uma fase unitária e já encerrada da arte. Mas o caráter marcante dessa fase não pode ser a existência de uma concepção evolucionista e narrativa da arte.

Gostaria de propor, então, uma hipótese oposta à de Danto: o que está no centro da estratégia modernista não é tanto uma ideia de renovação normativa da arte, quanto, justamente, a ideia de morte da arte. A “morte da arte” hegeliana é um elemento constituinte da arte moderna, como sacrifício ritual pelo qual a arte renuncia continuamente a sua tradição e a sua autonomia, para restabelecê-las num plano sempre diferente. Toda obra relevante de arte moderna não se põe como a primeira de uma nova fase, mas como a última, aquela além da qual já não se pode ir. Toda obra-prima moderna leva até o ponto máximo de tensão a relação entre realidade e ilusão, e com isso desfaz essa relação de uma forma que parece definitiva. Tendo perdido, como salienta Argan, sua relação funcional com o mundo produtivo, a arte moderna mantém sua autoridade porque fala do limiar do mundo dos mortos, de um lugar onde já não são possíveis as crenças que nos sustentam na vida cotidiana, mas do qual nos chegam vaticínios um tanto obscuros sobre a realidade que essas crenças escondem. Essas revelações, como todas as revelações, não poderiam se dar segundo narrativas, e sim por crises e epifanias. E cada crise torna mais restrito o campo tradicional de atuação da arte, porque pressupõe a renúncia a uma fatia de ilusões. As possibilidades expressivas dos artistas *pop* e minimalistas são mais limitadas que as dos modernistas clássicos (e não mais amplas, como quer Danto), porque a arte *pop* e *minimal* se coloca num ponto de ruptura mais avançado, no qual até a pretensão do objeto de arte de ser considerado algo específico é vista como ilusória. A postura de Warhol, a meu ver, não é recusa de se sujeitar às proibições modernistas, mas, ao contrário, a colocação de uma proibição ainda mais radical: a de estabelecer um

campo estético privilegiado para a arte. Teria portanto razão Argan, ao dizer que com a *pop* acaba a arte, porque não há mais separação entre arte e vida? A meu ver, é possível arriscar uma leitura mais otimista.

Dos impressionistas a Pollock, verifica-se uma progressiva redução do caráter ilusionista do espaço pictórico e, conseqüentemente, uma evidência crescente de sua planaridade — é, como se sabe, a tese de Greenberg. Em Pollock ainda há um resquício de espaço ilusionista, que é dado pelas superposições de diferentes redes de traços, alguns parecendo mais avançados, outros, mais recuados. Mas há também outro tipo de referência espacial: a técnica do *dripping* pressupõe certa distância entre o plano de tela e o pincel; essa distância, que reconstruímos por inferência a partir de sinais visuais, ainda faz parte do espaço do quadro. Não é porém um espaço que está além do plano do quadro; é um espaço que está aquém, que se identifica com o espaço do espectador.

Aproveitando uma distinção da semiótica, podemos dizer que esse novo tipo de espaço não é representado iconicamente, mas sinalizado por índices. Por ícone entendo um signo que esteja em relação de certa semelhança visual, ou isomorfia, com seu significado; por índice, um signo que esteja em relação de consequência (por exemplo, causa e efeito) com seu significado. A fumaça, por exemplo, é um índice do fogo.

A arte moderna, até Pollock, ainda trabalha com um campo de signos icônicos; a partir de Pollock, e muito mais na *pop* e na *minimal*, os signos indiciários passam a ser predominantes. Numa escultura *minimal*, o mais relevante não é a forma dos objetos, mas o processo de produção e de organização conceitual que eles indicam. Na *Brillo box* de Warhol, também, o que é posto em foco não é a forma da caixa, que é irrelevante, mas a maneira como as imagens se duplicam e se reproduzem segundo procedimentos que mimam os processos industriais. Tanto os *minimal* quanto os *pop* encarnam seus significados (para aproveitar a expressão de Danto), não como formas, mas como processos. O que chega ao fim, com esses movimentos, não é tanto a história da arte como um todo quanto a possibilidade de interpretar as obras de arte em termos estritamente visuais. O que chega ao fim, por consequência, é uma grande tradição crítica que parte da escola da visibilidade pura e chega até Greenberg e Argan. Para interpretar a arte contemporânea, é necessário elaborar novos métodos críticos, que levem em conta não apenas

as características formais de cada signo, mas também e sobretudo suas conotações indiciárias.

Sobre esse ponto, julgo importante a contribuição do historiador de arte alemão Hans Belting, no texto que citei no início. Como indica o título de seu ensaio, a preocupação de Belting não é com a sobrevida da arte, que ele não questiona, mas com a sobrevida de sua disciplina, a história da arte. Segundo Belting, o modernismo produziu uma ruptura entre arte e história da arte. Embora as grandes escolas críticas modernas (Riegl, Wölfflin) tenham se inspirado indiretamente nas mudanças que a arte provocava nos hábitos de leitura das obras, as teses dessas escolas não se aplicavam à arte moderna. A arte moderna, aliás, ao criar fraturas contínuas com a tradição, fazia de tudo para tornar essa aplicação impossível. No entanto, tanto a historiografia moderna quanto a arte moderna partiam de um ponto comum, ou seja, a possibilidade de explicar a história da arte por linhas internas, como um campo autônomo. Assim, estabelecia-se certa relação dialética, fértil, entre a discussão historiográfica e a artística. Essa relação entra em crise no momento em que a produção artística parece recusar-se a ser julgada apenas pelos meios específicos da arte, e tenta se pôr fora de uma perspectiva de “história da arte”.

Segundo Belting, justamente por questionar a existência de uma “história da arte” como campo separado, a arte mais recente impõe ao historiador a tarefa de reunificar os dois campos, elaborando uma teoria historiográfica que dê conta de todas as manifestações artísticas. Isso só será possível se a história da arte renunciar a parte de sua autonomia e se inserir em uma história mais geral das imagens, e das funções que as imagens desempenharam no decorrer da história.

No livro que analisamos, Danto cita muitas vezes esse ensaio de Belting em apoio a suas teses, mas a estratégia de Belting me parece oposta à de Danto. Danto tenta preservar a autonomia (a essência) da obra de arte em geral, e por isso renuncia a sua história e até à relação entre essência da obra e seu valor estético. Belting, ao contrário, tenta salvar a história da arte, e por isso renuncia ao caráter essencialmente autônomo da obra de arte. Não por acaso, o historiador publicou mais recentemente um livro sobre o valor das imagens na Idade Média, que em inglês carrega o título de *Likeness and presence. A history of the image before the Era of Art*. A arte, para Belting, emerge de um contexto mais amplo de atribuição de valores a imagens, e nunca se destaca de

todo desse contexto, podendo no limite ser reabsorvida por ele. Isso não significa que a obra de arte não seja uma imagem muito especial, mas apenas que esse caráter especial muda no decorrer da história, e deve ser continuamente verificado. É provável que hoje ele não possa mais se fundar sobre a autonomia formal de um campo de estímulos visuais.

Podemos propor um exemplo: na década de 1990, o artista britânico Damien Hirst produziu algumas obras consistentes em animais cortados ao meio ou em fatias, suspensos em formaldeído e expostos em grandes vitrines. As entranhas dos animais se oferecem ao espectador, atrás do vidro, numa perspectiva estritamente bidimensional, o plano de visão correspondendo ao corte preciso da serra. A imagem lembra as ilustrações dos manuais de zoologia e, no entanto, o corpo tem uma presença física incontornável, que carrega a obra e nosso olhar de crueldade. O trabalho funciona enquanto usa a realidade sensível da obra contra a pretensa abstração e neutralidade emotiva da imagem científica — e, por tabela, denuncia *na carne* a violência da planaridade greenberguiana. Desse choque nasce uma questão ética que o pensamento teórico, sozinho, não seria capaz de propor com o mesmo imediatismo. Se encontrássemos o mesmo objeto num museu de ciências naturais, poderíamos ficar impressionados, mas talvez não nos sentiríamos tão envolvidos moralmente.

Se o exemplo de Hirst puder ser estendido, como acredito, a uma parte qualitativamente relevante da produção atual, podemos tirar daí duas consequências. A primeira é que essa produção retira seu valor do fato de se colocar na interseção entre diferentes campos de produção de imagens, mais do que ser ela própria uma produtora independente de novas imagens. A segunda é que, ao denunciar o choque entre esses campos, repropõe o problema da unidade do mundo, embora a desloque para um horizonte longínquo. É claro que nunca existiu uma operação estética pura: nada de mais teórico e de mais ético do que uma tela de Mondrian. Para Mondrian, no entanto, teoria e ética se resolvem imediatamente na obra, que é unidade estética (quer dizer, sensível) do mundo, enquanto as obras contemporâneas remetem a uma unidade (conflitual) do mundo à qual podem aludir, mas que já não podem resumir em si. Elas mantêm a função crítica que é característica do modernismo, mas são críticas de sistemas de imagens que não podem ser abarcados totalmente pelo sistema da arte.

Outra consequência, complementar às anteriores, é que essas imagens, que não são estritamente artísticas, só podem ser compreendidas se já estivermos dispostos a acreditar que podem ser obras de arte e que, portanto, devemos lidar com elas com um grau elevado de envolvimento sensível e emocional. Na arte anterior essa disposição também é necessária, mas permanece implícita na maioria dos casos, porque as obras apresentam marcas bastante evidentes que as caracterizam como obras de arte. São telas, esculturas, têm molduras e pedestais. Hoje, ao contrário, somos obrigados a apostar de antemão no caráter estético daquilo que encontramos em museus e galerias. Isso porém não significa que assinemos um cheque em branco. Os objetos propostos como obras de arte podem não responder a nosso envolvimento, e regredir a meras coisas.

Portanto, a afirmação de Arthur Danto, segundo a qual hoje em dia qualquer objeto pode vir a ser obra de arte, só pode ser aceita se acrescentarmos que o que faz a obra de arte não é tanto a eleição do objeto quanto justamente esse *vir a ser*, o processo que leva do objeto à obra. Esse processo se dá hoje não tanto, ou não apenas, na feitura do objeto quanto nas modalidades de sua exposição. É isso que torna a figura do curador tão importante, e sua ingerência tão delicada e perigosa: não há mais como distinguir entre a obra e sua montagem no espaço, porque não há mais distinção entre o espaço da obra e o espaço comum.

Muitas coisas aproximam a obra contemporânea da pré-renascentista, como quer Hans Belting: a dependência de um espaço e de um ritual sagrado, que a diferencie de antemão dos demais objetos; por outro lado, uma diferenciação formal muito mais frouxa entre arte e mundo, obras e coisas; por fim, a remissão a uma unidade superior que a obra não pode exprimir sensivelmente, mas apenas negativamente e “por enigmas”. O importante é salientar, mais uma vez, que tudo isso não garante que o milagre aconteça. A avaliação crítica é deslocada, mas não abolida, nem se transfere para um campo estritamente filosófico, onde a obra se torna mero exemplo ou exercício. A interseção entre vários níveis de operação (escolha do material, manipulação, montagem, apresentação) é hoje mais intrincada. A autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos — teórico, ético, estético. Mas não fomos eximidos de emitir juízos. Mais uma vez, a meu ver, é a partir de uma perspectiva históri-

ca, e não de uma simples posição conceitual, que poderemos moldar novos instrumentos para a leitura da arte contemporânea e continuar fazendo aquilo que, afinal, é o que mais interessa: atribuir valor estético a obras singulares.

[Publicado em *Novos Estudos*, nº 60, julho de 2001, pp. 77-86; republicado, com modificações, em *Dardo*, nº 2, fevereiro-maio 2007, pp. 26-55; esta versão apresenta novas modificações.]