



SISTEMAS DE ARTE E O LUGAR DA HISTÓRIA

Patrícia Dias Guimarães. PUC-RJ

RESUMO: *A comunicação aborda a historiografia da arte moderna enquanto produção discursiva sempre ligada a uma teoria da arte, inventariando as linhas gerais que definem seu conceito e método desde Vasari, Winckelmann, Arthur Danto até Hans Belting. Focaliza ainda o lugar que a historiografia ocupa no sistema institucional da arte em especial, sua posição com respeito à instituição museu moderna e contemporânea.*

Palavras-chave: História da Arte; Sistema de Arte; Arte e Instituição

SOMMAIRE : *Cette présentation envisage l'historiographie de l'art moderne comme une production discursive toujours liée à une théorie de l'art ; on essaye d'inventorier les contours qui définissent son concept et sa méthode depuis Vasari, Winckelmann, Arthur Danto et Hans Belting. On analyse encore la place que l'historiographie occupe dans le système institutionnel de l'art, en particulier sa position à l'égard de l'institution muséale moderne et contemporaine.*

Mots clés : Histoire de l'art ; système de l'art ; Art et institution

A crer na palavra de artistas e teóricos contemporâneos - e de alguns modernos -, admite-se a impossibilidade de formular um conceito geral de arte. Marcel Duchamp, p. ex., com seus *readymades*, aponta para a recepção do espectador e para o contexto artístico como determinantes da 'artisticidade' de um objeto e/ou de um gesto. Assim contraria a presunção da existência de um critério definidor intrínseco à obra de arte, antecipando problemas próprios da literatura sobre arte e da prática artística contemporâneas. Questionada a validade de uma teoria universal da arte, resta considerar o(s) sistema(s) artístico(s), quando de fato existe(m) enquanto tal (is). Significando estrutura abstrata, lógica, mecânica, energética, orgânica e/ou ambiental, etc., a idéia de sistema sugere um jogo de relações entre diferentes elementos ou instâncias. Quer se trate da estrutura fonética e simbólica de uma língua, da formação complexa de uma sociedade humana, de um sistema biótico ou ecológico, a idéia de sistema envolve uma dinâmica e/ou um processo vital, entendido que tanto a parte imaterial do signo quanto a matéria inorgânica participam do processo da vida. Pensar a arte enquanto

sistema é deixar de considerar sua essência invariante – ou seja, metafísica-, para focar sua inserção em formas de vida históricas. No caso, vida sócio-cultural, incluindo aspectos técnicos, políticos e econômicos. Tal sistema se configura, pois, em conjunto de objetos, espaços institucionais e práticas concretas, inclusive, práticas discursivas.

A propósito, na tentativa de formular uma filosofia da linguagem, Ludwig Wittgenstein opta, no texto das *Investigações Filosóficas*, publicado postumamente em 1953, por sua definição antropológica: “imaginar a linguagem é o mesmo que imaginar uma forma de vida (sócio-cultural)”¹, ele assegura(p202). Aqui cultura, visão de mundo e linguagem aparecem como termos afins, autorizando as expressões cultura e mundo artísticos ou linguagem da arte. Seria preciso, pois, considerar as várias formas da linguagem e seu modo de produção de sentido como inscritos no contexto das práticas sócio-históricas, ou seja, das práticas institucionais. Analisando as premissas específicas da teoria da arte, Arthur Danto, professor de filosofia na universidade de Columbia e crítico atuante na imprensa especializada norte americana desde os anos 1980 até 2009, por sua vez, parodia a frase do filósofo vienense ao propor o seguinte enunciado: “imaginar uma obra de arte é imaginar uma forma de vida na qual ela desempenha um papel”. Para Danto, adepto da filosofia analítica derivada do pensamento de Wittgenstein, tratar a arte puramente em termos de estética para realçar sua autonomia como fizeram os modernistas - sejam artistas ou teóricos-, implicava desenraizá-la das formas de vida concretas. Abordar a arte enquanto forma de vida implica inversamente, considerá-la enquanto linguagem inscrita em um dado conjunto de práticas culturais instituídas - portanto, irreduzíveis ao fenômeno estético. Não se trata, entretanto, de dispor o estético e o conceito verbal como termos antitéticos: Wittgenstein concebe uma intersecção necessária entre ver e ler - “um pensamento ecoa no ver, dir-se-ia”, e reconhece na experiência da visão e da palavra a “vagueza” do sentido própria da imagem. Enquanto imagem visível e /ou textual o sentido de arte só pode ser vago. LW dramatiza a situação nessas palavras: “Você pode ora pensar *nisto*, ora *naquilo*, ora olhá-lo como *isto*, ora como *aquilo* e então você verá ora como *isto*, ora como *aquilo* - Como? Não existe na verdade nenhuma outra determinação”².

Marcel Duchamp já antecipava essa linha de raciocínio sem demonstrar qualquer preocupação filosófica. Ao repudiar o conceito de “arte retiniana”, MD

poderia ser dito precursor do entendimento da obra arte enquanto signo e, mais ainda, de sua definição institucional. A obra de arte, tal como demonstram os *readymades*, independe de qualidades estéticas, podendo ser vista e/ou lida, enquanto tal, somente no ambiente da instituição artística. Participando da dinâmica do signo, o significado “arte”, entretanto, não prescinde de um significante material perceptível embora este esteja sempre arbitrariamente associado a tal significado. Em *Após o fim da arte* (1984), texto no qual Danto declara que, depois de Duchamp, será Andy Warhol o “artista filósofo” a demonstrar definitivamente a natureza conceitual da arte e precisamente, quando realiza a *Brillo Box* (1964). Exposta pela primeira vez na *Stable Gallery*, galeria de arte novaiorquina, e hoje parte do acervo do *Andy Warhol Museum* em Pittsburg, a Brillo Box, objeto construído em madeira pintada, se assemelha visualmente à caixa de sabão em pó exibida nas prateleiras dos supermercados norte americanos. Esvaziada do sentido de utilidade quando transportada ao contexto da arte, a imagem da caixa Brillo resume a estratégia *Pop Art* de apropriação de objetos e imagens banais, e/ou de produtos de consumo. Danto celebra seu aparecimento como marco histórico do “fim da arte” enquanto objeto estético, reconhecível enquanto tal por sua aparência. Mais ainda, parodiando a história da arte de Hegel, considera a Brillo como fenômeno que demonstra, no âmbito mesmo da prática artística, um autêntico conceito filosófico de arte, independente da observação empírica. Repercutindo o discurso histórico-teórico de Hegel, AD toma, pois, a anti-obra de Warhol como evidência da superação da “arte estética” pela filosofia. Se a imagem do objeto apropriada pelo artista *pop* foi, a princípio, concebida para atender a demanda funcional e estética do design de produto a ser executado em série e à máquina, como é possível reconhecer a ‘artisticidade’ da Brillo pelo critério visual? Para atestar sua condição de arte seria preciso recorrer à máxima de Wittgenstein: “o sentido é o uso”. No contexto da galeria ou do museu, integrantes do sistema institucional da arte moderna e contemporânea, a Brillo adquire o sentido de obra e/ou de signo artístico de uso exclusivamente, simbólico, conceitual. Em Danto, a filosofia da arte anunciada por Hegel somente encontra fundamento na *Pop Art* norte americana. Mais precisamente no projeto de Warhol, artista formado no meio publicitário, que aplica deliberadamente a lógica do sistema de consumo ao sistema da arte, entendido que ambos, de fato, se integram no mesmo circuito. Lembrando Marx, a noção de “fetichismo da mercadoria” extrapola seu valor de uso e remete sim ao

consumo de sua imagem, à demanda simbólica incentivada pelo discurso publicitário.

A possibilidade de existência de um 'sistema de arte', reconhecível em sua dinâmica própria, tem sua história: subentende a laicização da cultura legitimada pelo enciclopedismo iluminista e, em conseqüência, a crescente autonomia da arte com relação à instituição religiosa e política. Ao inventariar e a sistematizar todos saberes e práticas segundo o critério de razão laico, a enciclopédia separa ciências e artes, cada uma delas entre si, e, em simultâneo, reconhece sua afinidade mais ampla enquanto expressões distintas da razão humana. A atuação de Diderot - pioneiro da escrita crítica sobre a arte exposta nos Salões franceses do século XVIII, e um dos nomes chamados a organizar e redigir o texto da *Encyclopedie*-, é exemplo da ampla competência atribuída ao intelectual iluminista. A idéia de que "todas as artes e ciências estão ligadas entre si" é lema da enciclopédia e comanda o perfil eclético dos acervos museológicos criados, também no XVIII, por iniciativa dos Estados modernos.

Testemunhos de uma racionalidade moderna aplicada à arte, ao longo do século XVIII, comparecem, quase em simultâneo, os eventos seguintes: a construção de teorias que definem a arte enquanto fenômeno estético instituindo a noção de belas artes e/ou associam experiência estética e sentimento, gosto e subjetividade(Kant); o aparecimento da crítica de arte enquanto modalidade de escrita que promove o ajuizamento livre sobre as obras(Diderot); a invenção da história da arte como ciência capaz de fornecer um conceito de arte e a narrativa sistemática do processo artístico total, servindo de quadro de entendimento dos obras singulares (Winckelmann); o surgimento da instituição museu, destinada à exposição pública e conservação de coleções de interesse científico e artístico. Aludindo ao *Museion*, antigo templo grego das Musas, entidades inspiradoras das artes e ciências nascidas da união mítica entre Zeus e a ninfa Mnemosine, o museu moderno comparece, por herança paterna e materna respectivamente, como lugar de poder e memória. Legitimado pelo espírito democrático, seu estatuto o destina a "servir não apenas à investigação e entretenimento do instruído e do curioso mas, à utilização geral e ao benefício do público". Durante o século XVIII e XIX, porém, no comentário do historiador Pierre Nora, a instituição museu celebra a memória do poder. Instituições oficiais como o Museu Britânico(1759) e o Museu do Louvre

(1793) então abrigam o legado dos poderosos transformado em a propriedade do Estado por aquisição ou encampamento, as coleções reunidas em países estrangeiros pelas expedições científicas e arqueológicas durante a dominação colonial e/ou amealhadas como butim de guerra. Monumento nacional, imagem distintiva do poder do Estado moderno que não pode prescindir da autoridade da tradição, o museu promove o culto laico da memória, servindo, nas palavras de Nora, “tanto à liberdade quanto à opressão” - a historiografia em geral é sua parceira nesse culto do passado que serve aos discursos modernos de poder.

Indissociável do contexto da chamada modernidade, a instituição museu dá origem à noção de patrimônio histórico nacional, ancorada em critérios estabelecidos pelas políticas públicas e pelo saberes especializados na história da arte e das ciências. À história da arte, cabe o parecer sobre o que merece ou não estar no acervo artístico dos museus, integrando a chamada memória cultural da nação e da civilização em geral. Em contrapartida, essa história se espelha nos acervos museológicos e nos saberes de outras ciências. Importa que a cultura romântica, desperta ao final do XVIII como contraponto do iluminismo enciclopédico, valoriza a singularidade das culturas nacionais e busca nas tradições do passado, em especial, na arte popular, sua marca distintiva. No imaginário ambíguo dos vários romantismos europeus, a arte torna-se emblema das transformações trazidas pela modernidade e ganha conotação política revolucionária. Ao mesmo tempo, torna-se garantia da continuidade do passado remoto da cultura no presente e no amanhã. Pensar a arte no quadro da história pode motivar a busca de uma origem que, por seu valor presumido de autenticidade e autoridade, indica o caminho do futuro a alcançar. Embora não siga necessariamente o mesmo padrão utilizado pela história política, hegemônica até as primeiras décadas do século XX, priorizando grandes eventos protagonizados por autoridades de governo, estados-nação e seus atos excepcionais, caberia perguntar em que medida esse padrão repercute na historiografia dos fatos artísticos. A essa altura, impera a visão eurocêntrica da cultura e da história em geral, e o consenso quanto a seu desenvolvimento linear. Mesma perspectiva dominante adotada pela história da arte moderna preservada ainda nos discursos da historiografia modernista do século XX e só recentemente questionada.

Hans Belting -historiador da arte e teórico alemão-, encarrega-se de problematizar o método e o pressuposto conceitual da historiografia da arte moderna. Em *O Fim da História da Arte* - publicado em 1983, um ano antes do texto de Danto-, Belting se refere obviamente, ao prognóstico de Hegel, há muito assimilado à problemática da arte moderna. Aspirante à ciência, a historiografia da arte moderna, segundo HB, sempre esteve ligada a um conceito de arte a ser comprovado por meio da história mesma. Sublinha, pois, o paradoxo implícito no nexos presumido entre norma e história, apontando para a recorrente subordinação da análise das obras singulares ao quadro geral da historiografia. Somente a eleição de um modelo ideal de arte, definido enquanto conceito permite, nesse viés, presumir o ciclo de desenvolvimento, plenitude e decadência narrado pela história dos estilos artísticos por analogia com o ciclo linear de vida dos organismos. Assume esse nexos o modelo iluminista de história da arte proposto pelo arqueólogo e helenista Johann Joachin Winckelmann, em *A História da Arte Antiga* (1764), ao eleger como ideal histórico plenamente desenvolvido a arte da Grécia clássica. Apoiada na pesquisa arqueológica, essa historiografia estabelece as distinções de estilo entre arte grega, greco-romana e romana, reivindicando o viés científico por sua organização sistemática. O inventor da história dos estilos segue, no entanto, estratégia semelhante aquela adotada pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari ao escrever a *Vida dos Artistas* (1550). Narrativa que usa a fórmula do renascimento ou redescoberta do clássico para qualificar a o desenvolvimento da produção dos artistas da Itália moderna, em especial, de Florença, compreendido no quadro de suas biografias – no comentário de Belting, o texto de Vasari desenha um trajeto evolutivo mas, se enquadra ainda na “pré-história da arte moderna”. Contrariando a versão vasariana e os classicismos antigos que aceitavam a possibilidade de sucessivas renascenças, para Winckelmann, o apogeu clássico não se repete no tempo e no espaço. Seu entendimento do clássico informa um tipo de narrativa que toma o passado por ideal, justificando seu culto e preservação no museu – e assim inaugura a moderna historiografia da arte³. Sob esse prisma, o ambiente do museu passa por túmulo e monumento a uma arte extinta, separada da vida atual, cuja memória a escrita da história cultua.

Modelo igual adota a filosofia da arte de Friedrich Hegel, fundamentada numa filosofia substantiva da História que a concebe como manifestação no mundo

da evolução dialética do Espírito, sempre em movimento auto-superação. O conceito hegeliano de arte entende que esta teria alcançado seu ideal na Grécia antiga. Ideal expresso no Belo objetivo, equilíbrio perfeito e irrepetível entre forma e conteúdo atribuído às obras clássicas. A arte de seu tempo lhe aparece como manifestação de um estágio ultrapassado da evolução histórica, tendo já esgotado sua tarefa de reconciliar os homens e o mundo através do Belo. No momento atual, essa tarefa maior pertenceria à filosofia da arte que viria substituir em importância a arte mesma. Hegel anuncia, pois, a morte da arte como fato esperado, decidindo, pois, o fim de sua história enquanto expressão privilegiada do Espírito. Desprovida de sua missão histórica, a produção dos artistas modernos não conseguiria medir-se com as realizações do passado ou com o discurso filosófico sobre a arte. A crer nisso, a prática artística moderna seria superada pela escrita da história e teoria da arte. No ambiente moderno, é certo que a reflexão crítica discursiva impõe-se mesmo no interior da prática artística.

É sintomático que, ao início do XX, as vanguardas artísticas modernas promovam a auto-crítica da instituição arte apontando seu distanciamento das formas de vida atuais. Nos discursos vanguardistas, a reconhecida autonomia da arte moderna dada por seu contorno estético, ora lhe concede a posição de vanguarda da sociedade, ora determina sua sentença de morte por imersão na vida cotidiana. Destruir a arte e suas instituições correlatas -“os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo”-, é palavra de ordem do Manifesto Futurista (1909) escrito por Marinetti, particularmente empenhado em descartar a “eterna e inútil admiração do passado”. Seria preciso, pois, liberar o ambiente da vida- sobretudo, o território da Itália-, das coleções de objetos heterogêneos amontoados nos “cemitérios” que são os museus. A agressividade futurista se auto-justifica como resposta à opressão imposta pela arte do passado, o que fica explícito na fala de Marinetti, “a arte, de fato, não pode ser senão violência, crueldade e injustiça”.

A idéia recorrente da ‘morte da arte’ nos discurso modernos e contemporâneos sugere o reconhecimento do simples fato de que se fizeram cumprir os projetos destrutivos (anti-arte) e construtivos das vanguardas históricas que desejavam a dissolução da arte no ambiente da vida cotidiana. Embora se diga as vanguardas modernas foram recuperadas pelo instituição-arte que pretendiam combater, as chamadas ‘neovanguardas’ renovaram os votos vanguardistas reiterando e

amplificando algumas de suas premissas, somente para serem logo em seguida, recuperadas pelo sistema institucional – essa situação que não impediu o alargamento progressivo dos limites da instituição. Considerando uma das mais expressivas manifestações da vanguarda, o *readymade* duchampiano, observa-se que sua lógica do ambíguo - que sugere a transposição entre percepção e conceito, arte e não arte, obra e mercadoria-, tem por efeito antecipar a assimilação das poéticas vanguardistas e neovanguardistas à política da instituição artística e do mercado contemporâneo. Duchamp põe a nu o funcionamento do dispositivo artístico, mostrando que a condição de arte é efeito simbólico, não determinado pela materialidade da obra, mas pela moldura institucional enquanto forma de vida socio-histórica. Enquanto forma de vida, essa moldura será sempre mutante.

* * *

Em *O Fim da História da Arte*, Hans Belting submete a visão linear da história a uma perspectiva crítica contemporânea - visão essa sugerida por Winckelmann, ratificada por Hegel, e atualizada em seu princípio, por exemplo, nas falas do crítico de arte modernista Clement Greenberg já nos anos 1950-60. O discurso de Belting problematiza tanto a possibilidade de associar os significados tradicionais que a palavra arte evoca - beleza, originalidade, autoria, habilidade técnica - à grande maioria das manifestações que ocupam os museus e galerias contemporâneos, quanto o pretensu rigor científico aplicado à história da arte. Nessa fala, a história da arte enquanto narrativa única, totalizante, teleológica, esboçada por Vasari no XIV, tem seu fim inarredável, em meados do século XX. Ocupam seu lugar deixado aberto, várias narrativas mais ou menos ficcionais. Estamos aqui diante de mais uma constatação do limite imposto às grandes narrativas no contexto contemporâneo. Para Belting, mantidos os seus contornos, uma alternativa seria integrar a história da arte a uma história da imagem e cabe lembrar que a o sentido da imagem, garante Wittgenstein, será sempre vago. Sua sugestão é substituir o conceito de arte pelo conceito abrangente de imagem nos casos históricos em que o primeiro mostra-se inadequado⁴ - seria o caso de muitas produções materiais das antigas culturas e daquelas mídias técnicas que com freqüência ocupam o espaço das instituições artísticas contemporâneas-, sem que esse recurso implique em diagnóstico de decadência ou decaimento.

NOTAS

¹ Wittgenstein, L.W. Investigações Filosóficas. Rio de Janeiro, Ed. Abril, 1982, p 202.

² Idem, p 185

³ Belting, H. O Fim da História da Arte. São Paulo, Cosac e Naify, p 229

⁴ Idem, p 144

Patrícia Dias Guimarães

Doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio