

MORTES RECENTES DA ARTE

Lorenzo Mammi

RESUMO

O artigo trata do tema da "morte da arte", formulado inicialmente por Hegel e retomado por críticos e historiadores da arte contemporâneos em face das experiências artísticas do século XX. O autor analisa a questão a partir de três pontos de vista diversos, elaborados por Giulio Carlo Argan, Arthur Danto e Hans Belting, refletindo sobre o estatuto da obra de arte e a "crise da crítica" nos contextos artísticos moderno e contemporâneo.

Palavras-chave: crítica da arte; estética; arte moderna e contemporânea.

SUMMARY

The article deals with the theme of "the death of the art", formulated initially by Hegel and retaken by contemporary art critics and historians in the view of the artistic experiences of the 20th century. The author analyzes the matter from three diverse points of view, developed by Giulio Carlo Argan, Arthur Danto and Hans Belting, commenting on the situation of the work of art and on the "crisis of the critique" in the modern and contemporary artistic context.

Keywords: art critique; aesthetics; modern and contemporary art.

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

Entre os autores que defenderam hipóteses de uma morte da arte, tentarei analisar dois deles, que na discussão sobre o tema me parecem ocupar pólos opostos: Giulio Carlo Argan e Arthur Danto. De Argan utilizarei sobretudo o breve texto "A crise da arte e a crise da crítica"¹, e de Danto aproveito o livro *After the end of art*². A esses dois autores achei útil acrescentar um ensaio do historiador alemão Hans Belting, *The end of the history of art*?³, que, embora parta de uma questão um pouco diferente, traz elementos importantes para a discussão.

Em "A crise da arte e a crise da crítica" Argan apontava a dificuldade de se fazer crítica da arte contemporânea a partir das experiências artísticas das

(1) Trata-se do último capítulo de *Arte e crítica de arte* (Lisboa: Editorial Estampa, 1995 [1984]). Outras contribuições do autor à discussão se encontram no capítulo "A crise da arte como ciência européia" de *Arte moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1970]) e em vários outros textos.

(2) O livro (Princeton: Princeton Press, 1997) reúne uma série de conferências do autor proferidas em 1995.

(3) Chicago: University of Chicago Press, 1989 [1983].

décadas de 1960 e 70. O mundo da arte mudou bastante desde então, e algumas das observações de Argan hoje deveriam ser revistas. 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. Havia uma tendência artística que tentava se diluir na vida e identificar-se 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. Uma 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 um outro sistema de signos com as mesmas características, igualmente independente, e 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 lingüísticos correntes. Essa capacidade crítica, por sua vez, era baseada na idéia da autonomia da arte, ou seja, a idéia de que nos domínios da arte esses hábitos não valeriam necessariamente, devendo ser continuamente refundados sobre novos princípios. Isso não significa que a arte simplesmente antecipasse 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 proposto pela arte é essencialmente outro, embora se relacione, por oposição ou por 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, 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 uma outra hipótese logicamente possível: a crítica absorveria as funções da arte, e portanto haveria uma crítica de arte sem arte, ou melhor, uma crítica que geraria 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 alcança, às vezes, mais destaque do que o papel 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 mais textualmente do 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 substancialmente correta: a partir da época de Hegel a arte se tornaria auto-reflexiva, 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 volta, segundo Danto, pode ser simbolizado por obras como *Brillo box*, de Andy Warhol, e na declaração do mesmo de que um estilo não é melhor do 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. *Brillo box* indicaria que já não há mais nada que distinga uma obra de arte de um outro objeto qualquer, e a declaração de Warhol, que já não há mais 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 circularia livremente, escolhendo cada vez aquilo de que precisa para um objetivo específico. Em consequência, Danto fala de 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 seria 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, independentemente de seu contexto histórico. Aqui há 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 um estágio da vida do Espírito. Ela carregaria portanto 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 definição de arte a mais abstrata possível, a mais desprovida de conteúdos sensíveis: um objeto de arte é, para ele, um objeto que diz respeito a alguma coisa (*is about something*) e corporifica ou encarna (*embody*) seu significado. Como se vê, é uma definição muito vaga, que dificilmente poderia estabelecer um limite claro entre obras de arte e outras classes de objetos. 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 historicamente é o campo de objetos que podem encarnar (tornar sensível) 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 do passado é que a primeira 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, diferentemente 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 do que Danto: para ele, fazer crítica de uma obra significa reconhecer o lugar, a colocação e o valor dela numa história cultural, e a obra de arte é um objeto histórico por excelência. Um objeto é obra de arte apenas na medida em que fixa 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, e 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 tentar uma crítica dessas hipóteses, talvez seja necessário examinar a reconstrução histórica do modernismo feita pelos dois autores. Partamos da noção 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 desnorteamento, em que o mundo da arte viveria na ilusão de uma impossível refundação da linguagem artística sobre novas bases. Ora, não se pode negar que tal ilusão existiu, mas não me parece essa a tônica essencial do período. É verdade que na fase áurea do modernismo cada artista procurava em sua obra uma coerência estilística maior do que a dos artistas atuais, mas artistas com características diferentes conviviam muito bem no mesmo movimento, e não era raro que um movimento fosse identificado mais pelos adversários do que pelos seus integrantes presumidos (é o caso do impressionismo, do cubismo, do fauvismo etc.). 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 frente à vida.

Mesmo dentro da mesma personalidade, não podemos deixar de notar que o maior dos artistas modernos, Picasso, experimentou uma variedade enorme de estilos conflitantes, às vezes dentro de uma mesma obra. E que, em geral, quase todos os artistas do modernismo mostraram ao longo de sua obra uma variedade de recursos muito maior do que Andy Warhol, que no entanto, segundo Danto, seria o iniciador do trânsito livre 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 auto-formação, leva à repetição compulsória de alguns gestos característicos ou de algumas técnicas, que se tornam indicadores da personalidade do artista, cumprindo a função que antigamente era do estilo (é o caso do *silk-screen* 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 realmente um período especialmente normativo e narrativo? Parece-me na verdade o contrário. 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, poder-se-ia responder que os movimentos modernistas pretendiam determinar uma ruptura com o passado, e no entanto estabelecer uma continuidade no futuro. Mas isso não parece ser o caso: em geral, mesmo os movimentos mais bem-sucedidos tiveram uma duração breve nos seus 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 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 idéia de renovação normativa da arte quanto, justamente, a idéia 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 à sua tradição e à 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 mediante narrativas, e sim por crises e epifanias. E cada crise toma 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 do que aquelas dos modernistas clássicos (e não mais amplas, como quer Danto), porque as artes pop e minimal se colocam num ponto de ruptura mais avançado, no qual até a pretensão do objeto de arte de se colocar como algo específico é vista como ilusória. A posição de Warhol, a meu ver, não exprime 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, já que não há mais separação entre arte e vida? A meu ver, é possível arriscar uma leitura mais otimista.

Dos impressionistas a Pollock há uma redução progressiva do caráter ilusionista do espaço pictórico e, conseqüentemente, uma evidência crescente de sua planiformidade. Tal é, como se sabe, a tese de Greenberg, que considero substancialmente correta. 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. E há também um outro tipo de referência espacial: a técnica do *dripping* pressupõe uma certa distância entre o plano da 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 conseqüencialidade (por exemplo, causa e efeito) com seu significado. A meu ver, 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 minimalista, o que é 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 com que as imagens se duplicam e se reproduzem segundo procedimentos que mimam os processos industriais. Tanto os minimalistas 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 Hans Belting, no texto que citei no início. Como indica o título de seu ensaio ("O fim da história da arte?"), sua preocupação não é com a sobrevivência da arte, que ele não questiona, mas com a sobrevivência de sua disciplina. Segundo Belting, com o modernismo teria ocorrido uma ruptura entre arte e história da arte. Embora as grandes escolas críticas modernas (Riegl, Wollflin etc.) tenham se inspirado indiretamente nas mudanças que a arte provocava nos hábitos de leitura das obras, suas teses 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, a historiografia e a arte modernas partiam de um ponto comum: a possibilidade de explicar a história da arte por linhas internas, como um campo autônomo. Assim, estabelecia-se uma certa relação dialética, fértil, entre a discussão historiográfica e a artística. Essa relação entra em crise no momento em que a produção artística parece se recusar a ser julgada apenas pelos meios específicos da arte e tenta se colocar 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 coloca para o historiador a necessidade de voltar a 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 colocar dentro de uma história mais geral das imagens, e das funções que as imagens desempenharam no decorrer da história.

No livro que analisamos, Danto cita repetidamente esse ensaio de Belting em apoio às suas teses, mas a estratégia de Belting me parece oposta à de Danto. Este tenta preservar a autonomia (a essência) da obra de arte em geral, e por isso renuncia à 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 Média⁴. A arte, para Belting, emerge de um contexto mais

(4) Belting, Hans. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994 [1990].

amplo de atribuição de valores a imagens, e nunca se destaca totalmente desse contexto, podendo no limite ser reabsorvida por ele. Isso não significa que a obra de arte não seja um 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 em que animais cortados ao meio e suspensos em formaldeído eram expostos em grandes vitrines. As entranhas dos animais se ofereciam 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 do corte planiforme da tradição artística. 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 provavelmente 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 conseqüências. 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. E, segundo, que ao denunciar o choque entre esses campos recoloca o problema da unidade do mundo, embora o 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 (conflituosa) 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 conseqüência, 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 mediante um grau elevado de envolvimento sensível e emocional. Em relação à arte anterior essa disposição também é necessária, mas permanece implícita na maioria dos casos, porque as obras apresentam marcas bastante evidentes que as caracterizam objetivamente 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 ao nosso envolvimento e regredir a meras coisas.

Contam que Bernard Berenson, grande historiador da arte, quando foi informado do milagre de Fátima, perguntou imediatamente: "E em que estilo apareceu Nossa Senhora?". Quando lemos num jornal que um artista cortou uma vaca ao meio, deveríamos nos perguntarmos antes de mais nada: "Em que estilo foi cortada a vaca? O corte foi reto? Em que posição a vaca foi mostrada? Como era a caixa?". Dessas operações, ou seja, ainda de uma questão de estilo, depende o sucesso ou a falência da obra, já que (é bom lembrar, embora pareça óbvio) a obra não é uma coisa, mas uma imagem.

Portanto, a afirmação de Arthur Danto de que 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 escolha 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.

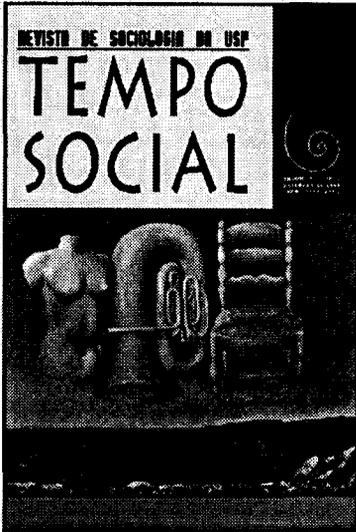
Muitas coisas aproximam a obra contemporânea da pré-renascentista, como quer Hans Belting: a dependência de um espaço e de um ritual sagrados, que a diferenciem de antemão dos demais objetos; por outro lado, uma diferenciação formal muito mais frouxa entre arte e mundo, obras e coisas; finalmente, a remissão a uma unidade superior que a obra não pode exprimir sensivelmente, mas apenas negativamente e "por enigmas". O que é importante salientar, mais uma vez, é que tudo isso não garante que o milagre aconteça. A avaliação crítica é deslocada mas não é abolida, nem transferida 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 histórica, e não de uma posição meramente 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.

Recebido para publicação em 7 de junho de 2001.

Lorenzo Mammi é crítico de arte e professor de História da Música na ECA-USP. Publicou nesta revista "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova" (nº 34).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 60, julho 2001
pp. 77-85

VOLUME 12 - N° 2



HOMENAGEM - JOSÉ CARLOS BRUNI

IRENE CARDOSO
Narrativa e história

PAULO MENEZES
Blow Up
imagens e miragens

LEOPOLDO WAIZBORT
Glossa
especulação bastarda no redor da água

MARILENA CHALH
Bruni
o sentido da docência formadora

ARTIGOS

OCTAVIO IANNI
Tendências do pensamento brasileiro

JACQUES LEENHARDT
A impossível simbolização
"daquilo que foi"

RENARDE FREIRE NOBRE
Racionalidade e tragédia cultural
no pensamento de Max Weber

MARCOS ALEXANDRE GOMES NALLI
Édipo foucaultiano

VALÉRIO IGOR P. VICTORINO
A revolução da biotecnologia
questões de sociabilidade

ROBERTO LIMA
Um rio são muitos
de aventura e antropologia no rio São Francisco

GLAUCIA VILLAS BÓAS
De Berlim a Brusque,
de São Paulo a Nashville
a sociologia de Emílio Willems entre fronteiras

MARIA DE FÁTIMA DE PAULA
O processo de modernização da
universidade
casos USP e UFPA

PEDRO FERNANDO BENDASSOLI
Público, privado e o indivíduo
no novo capitalismo

ROSINHA MACHADO CARRON
Organizações privadas sem fins lucrativos
e participação do terceiro setor

RESENHA

MARIA FRANCISCA PINHEIRO COELHO
O particular e o universal mediados pela tradição

Dados pessoais				Faça aqui o meu pedido			
Nome				Volume	Preço	Qt.	Subtotal
Endereço				Vol. 12 nº 1	R\$ 15,00		
Cidade				Vol. 12 nº 2	R\$ 15,00		
UF				Assinatura - 2 nº	R\$ 30,00		
CEP				Assinatura - 4 nº	R\$ 40,00		
(ddd) Telefone				Valor do pedido			
CPF							
Data de hoje							
Forma de Pagamento							
<input type="checkbox"/> Cheque Nominal a Discorso Editorial <input type="checkbox"/> Cartão de Crédito (Preencha os dados abaixo)							
<input type="checkbox"/> Visa <input type="checkbox"/> Creditcard <input type="checkbox"/> American Express <input type="checkbox"/> Solo <input type="checkbox"/> Dinners <input type="checkbox"/> Outro: _____				Número		Vigência	
				_____		_____	
Assinatura - igual à do cartão de crédito							

Receba TEMPO SOCIAL pelo Correio. Envie o pedido, juntamente com cheque nominal à Discorso Editorial, para:

REVISTA TEMPO SOCIAL
Depto. de Sociologia - FFLCH - USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, nº 315
São Paulo - SP - Brasil - CEP 05508-900
Tel: (011) 3818-3703 / Fax: (011) 3818-3722

Informações também por e-mail: tempoc@edu.usp.br
<http://www.fflch.usp.br/ds/revistas/tempo-social>