

**INTRODUÇÃO**

# **PENSAR CONTRA SI: TAREFA AOS HISTORIADORES DA ARTE HOJE**

**SÔNIA SALZSTEIN**

**THINKING AGAINST  
ONESELF: TASK FOR ART  
HISTORIANS TODAY**

**PIENSAR EN SU  
CONTRA: TAREA A LOS  
HISTORIADORES DEL  
ARTE HOY**

Artigo inédito  
Sônia Salzstein\*

<https://orcid.org/0000-0003-4430-8771>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191652>



I.

Em 1847, Rudolf von Eitelberger ingressava na Universidade de Viena como responsável por uma cadeira de História da arte, à qual se reservava doravante o estatuto de disciplina acadêmica; a nova especialidade afastava-se dos círculos dos literatos, eruditos e *connoisseurs* e passava a ser regulada pelo corolário de protocolos e métodos de pesquisa científicos que o novo estatuto impunha. Significativamente, seria também graças a Eitelberger que surgiria um Museu da Arte e da Indústria na capital do Império Habsburgo, em 1864<sup>1</sup>. Não era um acaso: a disciplina nascia umbilicalmente associada ao museu, este lugar forjado pela tradição iluminista que hipostasiava de modo admirável, no microcosmo institucional da arte e da cultura, a ideia de um espaço público, fazendo ressoar entre suas paredes – claro que em tom mais rarefeito e cifrado – os embates da vida política e social. E, de quebra, provia um horizonte totalizador e coerente com o conjunto heterogêneo de artefatos que nele se apresentava.

Era de se esperar, portanto, que o museu de arte (como também seus “braços fortes” na modernidade do século XIX – os Salões periódicos e a galeria comercial) oferecesse o cenário privilegiado em que seriam travadas as principais batalhas da arte moderna, do último terço daquele século até, aproximadamente, os anos 1960: a instituição se consolidava, de modo paradoxal, como o lugar da consagração do “novo” e da confirmação da tradição – quando se apaziguasse a comoção da novidade e de seus detratores, e se visse devidamente providenciado o elo da corrente graças ao qual o novo seria reatado à tradição. A imaginação, por assim dizer, musealizada, descontínua, plena de parataxes que se vê na pintura de Édouard Manet testemunha de modo admirável a presença provocante do complexo História da arte–museu no horizonte da arte moderna. Diz muito, também, das dificuldades que a produção mais arrojada que se fazia ao tempo da criação da disciplina prometia criar ao futuro historiador da arte moderna, pois ela já sinalizava que não se deixaria apreender sob os contornos constantes do objeto que a nova ciência estabelecera como arte. Não por acaso, as primeiras gerações de historiadores haviam resistido à arte moderna, elegendo como focos de sua expertise quase sempre objetos mais “confiáveis”, as antigas civilizações, ou a tradição clássica e barroca da arte.

A disciplina é, portanto, apenas uma das instituições a compor o universo da cultura moderna, e uma história de seu ingresso na vida acadêmica certamente revelaria conexões íntimas com outras tantas instituições coetâneas. Tais conexões, por sua vez, descortinariam um verdadeiro sistema da arte e da cultura em formação no século XIX, ele inteiro reproduzindo os mesmos pressupostos (os mesmos preconceitos, as mesmas exclusões) presentes na gênese da disciplina, ainda que isto se desse segundo uma operação complexa, descentralizada, permeada de contradições internas e nunca de todo controlável ou ditada por algum desses protagonistas, isoladamente. Dos meados do século XIX até aproximadamente a década de 1960, o museu de arte e a disciplina desfrutariam de inigualável autoridade legitimadora, com posição de centralidade nesse sistema, mormente em face da aura de objetividade que envolvia exemplarmente as duas instituições:

Acompanhando [Johann] Fabian e [Pierre] Bourdieu, definimos "objetivismo" como uma prática social dominante, que constitui o mundo como "um espetáculo apresentado a um observador, o qual assume um 'ponto de vista' na ação [e] recua para observá-la" pressupondo que este "objeto é algo que se põe exclusivamente para a sua cognição". Expor, colecionar, deambular, fazer arte, produzir manufaturas, comprar, manifestar o gosto e fazer história da arte são, em primeiro lugar, práticas historicamente entrelaçadas que fazem

uso amplo de formas de representação modernas como estas. (PREZIOSI; FARAGO, 2018, pp. 229-230 [T. A.])<sup>2</sup>

Entre as instituições do novo aparato cultural, despontava não apenas o museu (o de arte, o de história natural e o de etnografia), conforme já se viu, mas, junto a ele, outras tantas, que auspiciavam ou chancelavam formas de representação como as citadas acima: o Salão, ou a agenda de exposições públicas periódicas que ele patrocinava ou a que servia de êmulo, culminando no espetáculo de multidões nas Exposições Universais da segunda metade do século XIX, espetáculo que, como é sabido, se tornaria rotineiro nos dois séculos subsequentes; o “público”, essa figura de um destinatário universal ao qual a arte visava; o “espectador”, representante privilegiado desse “público”, ou instância em que o público (ou uma fração rara e privilegiada dele) transmutava-se em sujeito privado, autônomo, autorreflexivo, em cuja figura se cultivaria, enfim, a excepcionalidade da subjetividade estética. Elemento presente de modo crucial nessa dinâmica era a poderosa cultura impressa europeia do período<sup>3</sup> (o que talvez recomendasse agregar o paradigma “Cultura” àquela sucessão de categorias e instituições a comporem a moderna cultura urbana europeia), no interior da qual frutificou um jornalismo politicamente militante

e essa outra instituição vital do sistema cultural moderno – uma crítica de arte influente e combativa, parcela da disputada “esfera pública” burguesa moderna.

É claro que desta “esfera pública” emergiriam outros personagens e categorias cruciais para o funcionamento do complexo: uma onipresente cultura urbana expressando-se no poder publicitário das imagens (aí incluída a poderosa indústria turística de imagens, propulsada pela difusão da fotografia nas revistas ilustradas); o mercado; o colecionador; o “ateliê” (do artista-boêmio, esse personagem descrito com sagacidade por Baudelaire em seu “pintor da vida moderna” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 851-881), formado à margem da Academia e fazendo “das ruas” sua casa – seu ateliê?). O ateliê do artista moderno – precário, levado à errância do “barco-ateliê” dos impressionistas, ou a modesta água furtada alugada contra a vontade paterna na capital parisiense, lugar instável, enfim, em nítido contraste com o ateliê que se conhece da tradição artística – era um desvão entre a vida pública e a vida privada, e nos informa das mudanças profundas da condição do artista na sociedade europeia mais industrializadas do século XIX<sup>4</sup>.

Por um lado, embora a atmosfera intimista, a imaginação erótica à deriva, sempre levada a um limite de tensão máximo,

pretendessem sugerir o ateliê como um recuo do mundo da produção, ele não deixava de assomar como o lugar de *trabalho* do artista, em notável relação de homologia, mas também de contraste radical com a fábrica e a autoridade do recesso familiar. Por outro, surgia como espécie de espaço em suspensão, com sua temporalidade amorfa, alheio aos rituais e hierarquias então ainda praticados nos velhos ateliês coletivos da Academia ou do museu, e inalcançável pelas regulações da vida social e pelas obrigações tácitas do pacto com uma classe social, que em geral era a do privilégio, ou muito próxima dele. Mais uma vez Manet: pode-se bem conjecturar se tal estatuto problemático do ateliê moderno não estaria cifrado no torpor ominoso e sem teleologia dos espaços interiores na pintura do artista, mesmo quando se tratava de um local público como em *Um baile no Folies-Bergère*, de 1882, ou no *cul-de-sac* – esse enigma de um espaço aberto do qual se sugou toda a atmosfera, e que agora se oferecia como uma seca justaposição de planos descontínuos – como se vê em seu *Le déjeuner sur l'herbe*, de 1863.

E mais: se o ateliê-prolongamento (mas também refração) do rumor das ruas de fato liberava o artista moderno da obediência estrita ao cânone, das prescrições da Academia, das pressões do público, dos cronistas e críticos nos Salões, providenciava-lhe,

igualmente – isto é, ao artista do sexo masculino – uma fantasia de liberdade pessoal, a fantasia erótica de uma posição desimpedida, emancipada da moralidade burguesa (mas é verdade que as “cortesãs” e as velhas prostitutas que tivessem chegado a possuir bordéis poderiam desfrutar algo desse “desimpedimento” boêmio proporcionado pela vida noturna, ao preço, todavia, de seguirem sendo... cortesãs e donas de bordel). Sobretudo, aquele recesso morno fornecia-lhe, sem maiores ônus, a ocasião para dar vazão a suas proclamações antiburguesas e a uma imaginação boêmia, de contínua transgressão de limites.

Trata-se de um tópos, enfim, recorrente de modo notável na literatura sobre o modernismo, que é preciso investigar, pois a simbologia glamurosa do ateliê, tal como geralmente se oferece nessa literatura, enlaçada à carreira do artista, é crucial para o exame mais fino das ambiguidades ideológicas que pressionariam sem trégua a condição da arte e do artista na modernidade. Desenganado o momento histórico luminoso divisado pelo construtivismo russo, que havia almejado despedir-se dos cavaletes, transpor a soleira do ateliê e abraçar a fábrica, ou a nova cultura auspiciada pela apropriação coletiva da racionalidade técnica, a pintura (que, claro, não fora liquidada) desde então se veria permanentemente

interpelada pela questão da dialética interior/exterior, resíduo pétreo que havia remanescido daquela figura do ateliê.

O malevitchiano deserto branco da pintura, a superfície “desimpedida” da pintura abstrata que estivera prestes a se espraçar pela arquitetura e daí para a cidade, seguiriam sendo palco de tensões irresolúveis, em toda a produção pictórica que se produziria desde então. Além disso, o museu e o mercado, que sob a égide do modernismo haviam pontificado como sócios majoritários num nascente sistema da cultura, na condição de instituições que emolduravam a arte e lhe emprestavam o foco respeitável de uma esfera pública, em tempos recentes mostrar-se-iam esvaziados do poder normativo de que gozavam no passado. Nem por isso, entretanto, eles saíram de cena – pelo contrário, mostram-se ativos como nunca, embora transfigurados em alguma outra coisa.

No cenário contemporâneo, onde até meados dos anos 1970 ainda perdurava uma ordem mundial basicamente herdada à guerra fria (embora confrontada por turbulências constantes desde a década de 1960), mudanças profundas no mundo capitalista global haviam tomado ritmo acelerado e radical a partir da década de 1980, com implicações decisivas no campo da arte. No que concerne ao sistema cultural, havia se dissolvido a antiga “chancela institucional” do museu (em relação dialética com o mercado) e do *establishment* acadêmico e,

substituindo-a, havia entrado em vigor um outro jogo de forças, no qual o poder de institucionalização de outrora deixava de operar de modo centralizado, como instância à qual tradicionalmente se atribuíam processos de hierarquização e legitimação. Na verdade, o poder no novo sistema da cultura deixava de ser identificado a um lugar específico no qual se reconhecia o exercício da autoridade de instituições e especialistas; tornava-se difuso; deixava, enfim, de ser assinalável a esta ou àquela instituição, a este ou aquele agente.

De fato, qualquer coisa poderia, a princípio e potencialmente, aspirar a um lugar na nova esfera da cultura – isto é, oferecer-se como “cultura”, qualquer coisa estando, portanto, sempre apta a se institucionalizar (àquela altura o termo tendo, por certo, deixado de ressoar mesmo remotamente algo do contrato político da tradição iluminista, como também deixado de parecer-se ao fenômeno moderno de racionalização burocrática, à la Weber). Objetos, eventos e pessoas poderiam “institucionalizar-se” quase instantaneamente, assomar como “cultura”, o novo estado de coisas surgindo como empoderamento do público, como prerrogativa que em aparência fora “devolvida” a ele, tendo-se doravante um público no qual todos são “produtores” em potencial, todos se vendo investidos do poder de “institucionalização” – em contraste

com a atuação discricionária das antigas instituições. Na década de 2000, restara, dessa maneira, muito pouco do que haviam sido as instituições tradicionais da esfera pública burguesa<sup>5</sup>.

Todavia, se é verdade que neste segundo milênio as instituições do campo da arte não contavam mais enquanto lugares de onde emanava o poder normativo na dinâmica de forças vigente no sistema da cultura, seu aparecimento nas cidades (desde que estas se mostrassem capazes de atrair algum interesse político ou econômico, ou ambos), em arranjos arquitetônicos de apelo cenográfico e grande repercussão publicitária, revelava que elas assumiam novas funcionalidades nesse sistema. Dentre estas, destaca-se, por certo, a capacidade de induzir um novo tipo de sociabilidade do público em relação à arte e à cultura.

Desde o fim do século XX se haviam erguido muitos museus e complexos culturais, no contexto de projetos urbanos novos e impactantes, que agora operavam avidamente no novo regime da esfera da cultura, disputando público – ou os novos públicos –, oferecendo-lhes a posição de produtores, enquanto, de fato, invisibilizavam seu velho arcabouço de *instituição*, sua antiga *raison d'être* como lugares investidos de poder de institucionalização, o qual, em outros tempos, fora equivalente a um poder de legitimação (isto

não significando, bem entendido, que agora não exercessem poder – era, de todo modo, um poder de novo tipo: difuso). O modelo dos grandes complexos culturais (que podia ser intercalado por espaços culturais “mais intimistas”, apenas aparentemente operando à moda antiga – por exemplo: coleções privadas a oferecerem-se em projetos arquitetônicos “sofisticados” e “exclusivos”, como se fossem projeções do espaço privado do colecionador), assim como o processo que soldara cultura e economia, mostrava-se um fato consumado, que ainda se consolidaria no curso das duas últimas décadas.

## II.

Os anos 1930 mostrariam a História da arte consolidada e prestigiada como especialidade acadêmica, no contexto de uma dinâmica cultural envolvendo diversas instituições, personagens e novas categorias da experiência social, em meio às quais o museu de arte parecia ressoar as categorias disciplinares firmadas nos museus de história natural e etnologia. Insistindo no tópos do ateliê, tema que havia alcançado grande prestígio e se disseminado na escrita profissional sobre arte entre as décadas de 1930 e 1960, importa observar como este tópos – e a mitologia da criação e da

persona do artista que ele trazia como corolários – se popularizara no jornalismo cultural, sendo também encontrável em versões intelectualmente mais refinadas na crítica de arte. Aquelas três décadas assinalavam, não por acaso, o período de consagração institucional do modernismo, que perdia seu agulhão político dos velhos tempos, sobretudo no meio artístico norte-americano do pós-guerra, de sorte que se criara um terreno fértil para o florescimento de um gênero rebaixado como o “psicobiográfico”. Um crítico sutil e refinado como Harold Rosenberg, contemporâneo de Greenberg (mas nos antípodas do formalismo kantiano do artífice das categorias da *flatness* e da pintura *allover*), talvez tenha colaborado para a sofisticação do gênero (dando-lhe uma aura filosófica), que em todo caso prodigalizou no jornalismo cultural norte-americano, sobretudo nos tempos da guerra fria. Veja-se este trecho de um ensaio célebre de Rosenberg, "The American Action Painters", publicado na revista *Art News*, em 1952, que rescende a uma “fenomenologia” do ateliê, nos termos em que foi discutido aqui:

Em certo momento, a tela começou a aparecer a um artista americano depois do outro como uma arena na qual atuar – mais do que como um espaço no qual reproduzir, re-desenhar [*re-design*], analisar ou “exprimir” um objeto, real ou imaginado. O que estava prestes a acontecer na tela não era uma

imagem, mas um evento [...]. A nova pintura americana não é “arte pura”, uma vez que a extrusão do objeto não se dá em nome da estética. [...] O que conta, sempre, é a revelação contida no ato. (ROSENBERG, 1952, pp. 22-23)

Os autores da literatura em questão (quase sempre, a anos-luz de distância da graça e sutileza intelectual de Rosenberg) costumavam abordar as obras como efeitos da biografia dos artistas, num tipo de escrita cujas tintas existenciais haviam conquistado notável popularidade para o gênero, principalmente, como se dissesse, na crista dos discursos humanistas requentados e modulados pela guerra fria. Embora esse gênero de escrita pareça contrastar com os rigores da história da arte tradicionalmente praticada no meio acadêmico, na qual em geral se prescreviam métodos transpessoais e se postulava o interesse em reconhecer constantes estilísticas de povos e culturas na longa duração, ela de fato hauria numa noção culta de estilo. Principalmente quando convocada à análise da pintura na tradição clássica e barroca, a historiografia consagrada da arte não raro acabara chancelando uma genealogia da criação (combinada, às vezes, aos triunfos do “espírito” ou da “raça”), e nesta genealogia (eventualmente tratada em registro apologético) se incrustava, de modo sub-reptício, o corolário de premissas sexistas, colonialistas e etnocêntricas.

Rosalind Krauss dedicou um breve e provocante ensaio ao tema, mostrando que quando o assunto é a metafísica da criação, pode ocorrer mesmo de historiadores compartilharem clichês com a literatura comercial sobre arte. Seus argumentos vêm a calhar nesta discussão. Não por acaso, o objeto central do ensaio é Picasso, talvez o tema mais célebre das “psicobiografias”, cujas obras retratando “o artista e seu modelo” ensinaram, como se sabe, vasta e influente literatura abordando o ateliê na arte moderna, uma literatura que quase sempre alimentou mitologias de virilidade e potência (em contraste marcante, é preciso dizer, com a revisão crítica que começava a vir à tona nos anos 1970, promovida principalmente por historiadoras feministas, que colocavam em xeque, entre outros aspectos, a prerrogativa masculina do olhar na relação com o modelo, como também a subalternidade e destituição da subjetividade do corpo feminino). Nesse ensaio, Krauss constata que, mesmo no meio acadêmico, historiadores tarimbados como John Richardson, um dos principais estudiosos da obra de Picasso, se rendiam à psicobiografia (nem é preciso prolongar o assunto mencionando-se também a substancial e mais complexa – objeção da autora, no mesmo artigo, a um lance de “psicobiografia” de outro grande historiador da arte, William Rubin):

Junto com a ampla retrospectiva de Picasso no Museu de Arte Moderna, houve uma inundação de ensaios críticos e acadêmicos sobre Picasso, quase todos dedicados à “Arte como autobiografia”. Este enunciado é o título de um livro sobre Picasso recentemente publicado, por um autor que a tudo vê, no trabalho do artista, como resposta pictórica a algum estímulo específico em sua vida pessoal, inclusive as *Senhoritas de Avignon* que, segundo o argumento da autora, havia sido realizada num esforço para exorcizar “os demônios femininos particulares” de Picasso. Esta mesma autora, que orgulhosamente se agarra a um mistifório de relatos em voga para “provar” que a decisão de Picasso de vir à Paris, na virada do século, para se aprofundar em sua arte, devera-se à necessidade de “autoexilar-se, saindo da Espanha para escapar à mãe tirânica”, nos oferece uma paródia saborosa, ainda que involuntária, do Picasso autobiográfico. Mas, propenso ou não à paródia, o argumento é defendido por muitos especialistas respeitados, e tem atraído ainda outros. John Richardson, é claro, aproveitou a oportunidade de resenhar a exposição do Museu de Arte Moderna para levar adiante a causa do Picasso autobiográfico. Concordando com Dora Maar, sobre a arte de Picasso ser, em cada um de seus períodos, uma função das mudanças em cinco linhas de força de âmbito particular: sua amante, sua casa, seu poeta, seu rol de admiradores, seu cachorro (sim, seu cachorro!) – Richardson exorta os profissionais da história da arte a rastreamos os sobreviventes dentre os conhecidos de Picasso, para registrar os derradeiros fragmentos de informações pessoais ainda disponíveis, antes que a morte inviabilizasse o testemunho. (KRAUSS, 1981, p. 7)<sup>6</sup>

Para além do registro trivial das “psicobiografias”, e já explorando outros campos do sistema da cultura no pós-guerra, parece não haver exemplo mais revelador da simbologia do ateliê do que os registros em fotografias e em dois filmes curtos que o fotógrafo Hans Namuth<sup>7</sup> deixou da performance de Jackson Pollock, às voltas com suas pinturas “respingadas”, ou ainda os tantos filmes que haviam sido realizados de Picasso em seus ateliês<sup>8</sup>. Não se pode subestimar o efeito de tais narrativas, suas implicações metodológicas para a historiografia do modernismo, não apenas no que se refere a Picasso e ao alto modernismo, mas também a Pollock. Cabe lembrar que àquela altura, início da década de 1950, ele estava prestes a se transformar em celebridade (na crista do êxito dos filmes), e logo mais a se ver plasmado numa figura heroica e sacrificial, artista paradigmático do expressionismo abstrato, já num momento avançado de desagregação do legado do modernismo. Seria ainda preciso aferir o quanto essa mitologia teria deixado na sombra a pintura da companheira de Pollock, Lee Krasner, cuja obra apenas recentemente vem sendo revisitada<sup>9</sup>.

A novidade nesses registros de Pollock aguilhoado pela superfície da tela agora estendida no chão do ateliê é que eles assinalavam o advento de uma nova ordem de imagens, de páthos e

frenesi, as quais doravante protagonizavam, em oposição à mitologia clássica e amena do Picasso-fauno-maduro e consagrado do pós-guerra, o fim de um ciclo heroico do modernismo. De todo modo, é revelador, por contraste, o fato de Andy Warhol ter apelidado de “fábrica” o seu ateliê (“estúdio”, e não ateliê, tal como prefere a designação norte-americana), e mantido na célebre *Factory* uma verdadeira linha de montagem, com inúmeros assistentes para atender à demanda assanhada de uma clientela de celebridades, sedenta por ter seus retratos pintados pelo artista (GRAW, 2017). Com sua *Factory*, Warhol extirpara o resíduo metafísico latente nas ambiguidades ideológicas que nutriam a figura do ateliê modernista como exílio social, uma vez que sua “Fábrica”, ao contrário da antiga solidão do “pintor da vida moderna”, era, a seu modo, um espaço coletivo, que equalizava o ateliê com o espaço da produção.

### III.

Recuando uma vez mais ao século XIX, à formação do sistema cultural moderno – à hipótese, enfim, de que a crítica da História da arte é insuficiente e imprecisa, caso não alcance o complexo de relações a partir do qual ela pôde exercer sua autoridade

na era moderna. É preciso considerar que a disciplina se constituiu numa época em que, em cidades europeias como a sofisticada Viena, por exemplo, instituições como a Universidade, o Teatro de Ópera, os Pavilhões das Exposições Universais e a Academia de Belas Artes destacavam-se – junto, naturalmente, ao museu – como signos da modernidade triunfante, frutos de um projeto de cultura do qual se incumbira uma elite burguesa, então avocando a si o legado da tradição iluminista. No último quartel do século XIX, o jornalismo cultural e a crítica especializada haviam contribuído crucialmente, conforme se disse, para consolidar e sedimentar uma esfera pública na qual essas instituições ocupariam lugar decisivo, desde a era inicial do modernismo até seu período tardio, na virada da década de 1950 para os 1960.

Essas instituições eram, por certo, o outro lado da moeda da cidade industrial, com suas multidões de trabalhadores extenuados nos galpões das fábricas, seus becos anônimos e sem glamour registrados pelo fotógrafo Atget, seus personagens urbanos miseráveis, os *chiffonniers* catadores de refugo dos poemas de Baudelaire e das pinturas de Manet, as costureirinhas e lavadeiras suburbanas capturadas em sua faina cotidiana nos desenhos e pinturas de Degas, que também poderia flagrá-las em saga noturna de prostituição

pelas ruas e bordéis de Paris. E não é desprovido de simbologia o fato de a disciplina ter nascido um ano antes da eclosão das Revoluções populares de 1848, e que seus tempos áureos, nas décadas finais do século, coincidem com o recrudescimento da empreitada colonial das nações europeias mais industrializadas.

#### IV.

No burburinho dos Salões, no turbilhão da cultura urbana das principais metrópoles europeias do período, a cultura da “exibicionalidade” fomentada nos museus, galerias e nos pavilhões das Exposições Universais parecia, paradoxalmente, encontrar um fenômeno correspondente e complementar naquela “experiência autônoma” da visão reivindicada pelos historiadores da Escola de Viena<sup>10</sup> e por outros historiadores da arte de língua alemã, este círculo de intelectuais que então se viam na crista do debate sobre os métodos da disciplina recém-criada. Do outro lado da cidade industrial, distantes dos rituais da vida acadêmica e dos louros das Academias literárias e de *Beaux-Arts* (muito pelo contrário: parceiros da boêmia), escritores e críticos da vanguarda (como Émile Zola, Maurice Denis, Mallarmé, Paul Valéry, Daniel-Henry

Kahweiler, Carl Einstein) formulavam em termos semelhantes ao dessa “visão autônoma” – mas agora tratava-se de Paris – os procedimentos da pintura impressionista, as premissas teóricas do cubismo e, logo mais, as da arte abstrata<sup>11</sup>.

Isso não significa, obviamente, que a “exibicionalidade” que se excitava numa cultura urbana fundada no apelo icônico imediato das imagens e, em particular, o tipo de “exibicionalidade” que se principiava a encenar nos museus de arte (como também nas oitocentistas lojas de departamentos, nos cartões postais da nascente indústria turística, nas salas populares do primeiro cinema e nos inúmeros dispositivos cinemáticos que se ofereciam como entretenimento nas grandes metrópoles europeias) viesse ao encontro das exigências da experiência estética sublimada na dimensão óptica, tal como enaltecia a tradição herdeira de Leonardo da Vinci – é o que se discutirá mais adiante neste texto. Pelo contrário, em seu regime de “exibicionalidade”, isto é, quando posta a uma esfera pública, a arte tendeu a responder prontamente, e de maneira provocante, a tal situação – prova disso, por exemplo, é a problematização sutil de tradição e cultura contemporânea que se vê na já referida pintura *Déjeuner sur l’herbe* de Manet, apresentada no Salão dos Recusados de 1863, e a execração pública de que a obra

fora alvo. O que desconcerta é o fato de a disciplina ter demorado tanto tempo para atinar com o problema.

Sublinhe-se o fato de que, paralelamente à emergente cultura visual que entre o final do século XIX e o início do século XX, em metrópoles como Paris, Viena, Berlim ou Barcelona disputava com os Salões e Exposições Universais a atenção dos habitantes, a História da arte produzida sob a chancela acadêmica consolidava um campo de investigação próprio e prestígio institucional, quase sempre sob a absoluta primazia da opticalidade (por exemplo, em categorias como a “pura visibilidade”, de Konrad Fiedler; o estilo, em Wölfflin ou a *Kunstwollen* – literalmente “vontade da arte” – de Alois Riegl<sup>12</sup>), ainda que seja relevante notar que os objetos de que essa História se ocupasse passassem quase sempre muito longe do presente, isto é, da arte moderna<sup>13</sup>.

Mas antes de se avançar na discussão sobre o interesse marcante das gerações pioneiras de historiadores, na arte como “gramática do visível”, é indispensável reconhecer a diversidade de métodos e concepções da História da arte nesse universo de autores, fossem os ligados à Escola de Viena ou aqueles provenientes da prolífica tradição acadêmica de língua alemã (à qual se ligam Aby Warburg, nascido em Hamburgo, e o suíço Heinrich Wölfflin) – tais eram

os polos mais influentes do debate intelectual nesse campo, entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX. Ao postularem a autonomia do objeto da arte, é preciso considerar que a pugna desses autores era, fundamentalmente, constituir a arte como um campo íntegro e autônomo de conhecimento, com seus repertórios, critérios e regras próprios de funcionamento.

Preocupavam-se, em suma, em libertar o objeto da arte do ecletismo, dos vieses do gosto e dos eflúvios do “espírito” vigentes entre os experts (os *connoisseurs*), literatos, arqueólogos e filólogos que dominavam o meio. E libertá-lo dos determinismos a que a tradição disciplinar da história tendia a subordiná-lo. Aqueles historiadores visavam, principalmente, emancipar a disciplina do determinismo empiricista, cuja abordagem da obra de arte privilegiava questões de datação, procedência, determinação de autenticidade, tomando-a como “documento histórico”, enfim: condicionando a arte a determinantes externos. Daí a centralidade do conceito de *Struktur* [estrutura] proposto pelo historiador Hans Sedlmayr, da geração da Escola de Viena dos anos 1930, a partir do qual pretendia aprofundar e dotar de um arcabouço científico o conceito da *Kunstwollen*, de Riegl.

Sedlmayr defendia que a *Struktur* (ao permitir que se libertasse dos vestígios positivistas que via na *Kunstwollen*) atuava como

um princípio ordenador, era o desenho que informava “todo o trabalho de arte, mesmo em seus detalhes mais insignificantes”; “era o esquema ou diagrama que se tinha de desentranhar do trabalho”; e, “para apreendê-lo, o observador teria de ignorar os conteúdos representacionais e simbólicos, de modo a ver, ‘através’ do sentido convencional da forma – a disposição de linhas e cores numa superfície”; “finalmente”, ele dizia, o observador “teria de suspender qualquer julgamento de valor” (WOOD, 2003, p. 10 [T.A.]).

Seja o que for, no que concerne à questão da recepção e às multidões para as quais os museus e exposições construía seus cenários e destinavam suas iniciativas culturais, nos quais, por sua vez, a arte encontrava a mediação adequada para alcançar sua dimensão pública (ademais, como promanava da tradição iluminista), a experiência do “olhar emancipado” parecia pouco acessível – de fato, uma arena em disputa. A figura do espectador como mais do que um consumidor distraído da variedade inesgotável de imagens do mundo moderno mostrava-se, de fato, alcançável apenas ao aficionado – um tipo exasperado e de espírito aristocrático, à la Paul Valéry, capaz de desafiar a atmosfera bricabraque do museu e dos Salões e de extrair um lapso de atenção qualificada – digamos, de contemplação verdadeira – em meio à variedade

indiferente daquela constelação de objetos reificados e à lógica de consumo que ela induzia<sup>14</sup>.

Uma “experiência autônoma” da visão mostrava-se, enfim, disponível apenas àquela fração restrita do público, que ademais eventualmente tinha acesso privilegiado às obras sob seu escrutínio nas grandes coleções privadas – o crítico, o poeta, esteta, o aficionado, os próprios artistas e os historiadores da arte... Ao público, ao que parece, a princípio cabia a façanha desafiadora de posicionar-se em meio a uma onipresente e multifacetada cultura de imagens, que só a muito custo permitiria a presença ativa de um *observador*, isto é, o ritual de absorção que um olhar verdadeiramente disponível requeria (um olhar apto ao dispêndio de tempo e ao investimento subjetivo implicado na observação de uma obra<sup>15</sup>).

## V.

Subjaz, enfim, a esse complexo de instituições formando o sistema cultural da modernidade industrial, em torno do qual o meio artístico firmara seu repertório, seus critérios e tradições, seus protagonistas e seu público, um regime da visualidade, isto

é, a premissa de que tudo no museu, nos Salões, nas exposições se oferecia a uma experiência atraente da *imagem* – ou, conforme atinara Walter Benjamin, se dispunha em grande estilo para ser *exibido naquele cenário*. Em outra parte da cidade (mas não muito longe do Museu, do Pavilhão das Exposições e da Academia de Belas Artes) – na Universidade, já se sabe –, a disciplina História da arte descrevia metodicamente o seu campo de investigação, no qual discernia a arte como um objeto que se oferecia ao historiador da arte em sua “gramática” de aspectos visíveis – isto é, num sistema de imagens, num repertório de estilemas visuais<sup>16</sup>. Tudo se passava como se a arte, no mundo dos Salões, dos museus e Exposições Universais, e enfim nas ruas (pois ela poderia frequentar a imaginação das pessoas), não se visse permanentemente flanqueada, de um modo ou de outro, por uma nova classe de imagens, impuras, fragmentárias, dificilmente enunciáveis nos termos de uma “pura visibilidade”. Capturada, dessa maneira, no éter dessa pura visibilidade, a arte se apresentava àqueles historiadores na forma de um objeto sempre idêntico a si mesmo no tempo imemorial das civilizações.

Nunca é demais lembrar que em contexto bastante diverso ao dos historiadores da arte europeus atuantes no período de

entreguerras, que em geral posicionavam-se à distância das manifestações da arte do século XX, um crítico autoidata como Clement Greenberg (mas tributário daquela linhagem kantiana que marcara as gerações pioneiras de historiadores da arte) conseguia extrair uma poética da opticalidade mesmo diante da pugna corporal de Pollock e de suas telas lançadas ao chão (ou talvez *por causa dessa* pugna, que tornava ainda mais extraordinário o acontecimento óptico finalmente restituído). Seja o que for, ressalta o fato sintomático de que a melhor historiografia do modernismo (Greenberg está entre os que ocupam o topo dela, embora não fosse historiador de ofício), firmada quase sempre na tradição da “pura visibilidade”, abstraía da consideração das obras o cenário das exposições ou o enquadramento da instituição museológica, o lugar onde de fato a arte moderna dava-se ao espectador, onde ela podia ser publicamente vista, no momento histórico, entre o início da década de 1930, e até por volta do fim dos anos 1950, em que ela se institucionalizara e se tornara presença hegemônica e prestigiosa no sistema da arte e da cultura.

É verdade que naquele período, muitos historiadores da arte podiam ainda ter acesso privilegiado às obras sobre as quais se debruçavam, seja por conta de seu contato direto com os artistas em

seus ateliês, quando se tratasse da arte da atualidade, seja por suas conexões com grandes colecionadores e *marchands*, interessados em firmar o prestígio institucional (e mercadológico) de suas coleções. E talvez o museu ou a exposição de arte (na galeria ou no Pavilhão de Exposições) lhes surgisse como espécie de microcosmo da esfera pública; sendo o lugar emblemático das obras, nada mais eram do que um envoltório cristalino, transparente – não, enfim, uma instância que “mediasse” as obras e pudesse se acrescentar a elas. A “esfera pública” seria, assim, tomada como o ambiente natural das obras, um halo irradiando de seus contornos e trazendo à tona sua verdadeira essência óptica. Ou talvez houvesse a recusa daquela elite de intelectuais de lidar com a realidade de uma nascente cultura de massas, a ameaça de uma onipresente e invasiva “baixa cultura”, o *kitsch*, tal como aponta o famoso texto de Greenberg, de 1939 (GREENBERG, 1996, pp. 22-39). Outro texto célebre que toca no ponto, isto é, em que se presente, com horror, a emergência do *kitsch* como uma corrupção moral da arte verdadeira, é *O mal no sistema de valor da arte* [*Das Böse im Wertsystem der Kunst*], de 1933, do escritor e ensaísta alemão Hermann Broch, de resto atestando a posição crítica da tradição intelectual alemã em relação aos efeitos embrutecedores da modernidade cultural.

Seja o que for, chamar a atenção para o fato de que aqueles autores, em sua teorização da experiência do visível, parecessem alheios à “gramática visual” (ou à *Struktur*) do aparato do museu e das exposições não é, de modo algum, incorrer em anacronismo; pois não deixa de ser inquietante a (presumida) invisibilidade, para eles, de uma emergente (e poderosa) esfera da cultura, cuja intromissão era incontornável na experiência do habitante da cidade industrial moderna, uma esfera da cultura que se sobrepunha e confundia com a antiga esfera pública da tradição iluminista, influenciando na percepção dos trabalhos de arte e disputando-lhes o significado – ainda que na aparência tudo se passasse como ela se detivesse, em respeito reverente, às portas do museu, dos Salões e das galerias de vanguarda. Estava disponível para eles, ademais, um repertório crítico incontornável sobre o fenômeno ascendente da cultura de massa e sobre a realidade adversa que ela impunha à arte, produzido principalmente pelos intelectuais em torno da Escola de Frankfurt.

Há, na proposta do *museu imaginário* de André Malraux, algo de um pressentimento dos efeitos – que ele via como benignos – dessa nova esfera da cultura nos destinos do museu e da arte; mas a atitude receptiva do autor em face do que lhe parecia o futuro promissor do (novo) museu (de imagens) sem paredes não surpreende

tanto, levando em conta que ele é um escritor, um crítico, intelectual influente – modalidades de atuação que implicavam o embate direto com a esfera pública e, como ministro da cultura, a ideia de arte e cultura como assuntos de uma “política cultural”. De todo modo, causa perplexidade o fato de o campo disciplinar ter permanecido por tanto tempo refratário às pressões que promanavam do mundo institucional. O texto de Malraux, escrito em 1947, iniciava com uma reflexão sagaz, e seus prenúncios seriam confirmados – sem a dimensão idílica que o autor lhes infundia – nas décadas subsequentes:

Um crucifixo românico não era olhado por seus contemporâneos como uma escultura; tampouco a *Madona*, de Cimabue, era um quadro. Nem a Pallas Athena, de Fídias, era, primordialmente, uma escultura.

Tão vital é o papel desempenhado pelo museu de arte em nossa abordagem das obras de arte hoje que julgamos difícil imaginar que não existe museu, que nenhum jamais existiu, em regiões onde a civilização da Europa moderna é desconhecida ou não foi conhecida, e que, mesmo entre nós, eles existem há menos de duzentos anos. [...] [Os museus] se expandiram tão notavelmente no século XIX e são parte tão inequívoca de nossas vidas hoje que esquecemos o fato de que impõem ao espectador uma atitude completamente nova em relação ao trabalho de arte. Porque eles tenderam a alienar de suas funções originais os trabalhos que exibem juntos, e a transformar em “quadros” mesmo os retratos. Embora o busto de Cesar e a figura equestre de Carlos V permaneçam para nós Cesar e o

Imperador Carlos V [do Sacro Império Romano Germânico], o Duque de Olivares tornou-se um puro Velázquez. (MALRAUX, 1974, pp. 13-14 [T.A.])

## VI.

A premissa da autonomia da visão, consoante à premissa da marcha progressiva da civilização em direção à modernidade, tão enraizada nas formulações das primeiras gerações de historiadores da arte, tinha, de todo modo, raízes fundas no pensamento ocidental. Adorno havia considerado que

a metafísica ocidental foi sempre, com a exceção dos heréticos, uma metafísica da câmara escura. O sujeito – ele mesmo apenas momento limitado, foi aprisionado por ela em toda eternidade em si próprio, como punição por sua divinização. Como se através das brechas de uma torre, ele olha para um céu escuro no qual desponta a estrela da ideia ou do ser (ADORNO, 2009, pp. 122-123)

Tal era a particularidade da tradição artística ocidental, e, como se sabe, os escritos de Leonardo da Vinci reunidos num póstumo *Tratado da pintura*<sup>17</sup> celebravam a pintura como superior a todas as artes, pois, conforme asseverava o artista, era a arte do mais nobre dos sentidos, a visão.

É claro que em Leonardo da Vinci a celebração metafísica da visão como luz (e, por consequência, como conhecimento, conforme a tradição clássica) não haveria de permanecer a mesma no mundo em que séculos depois viveria a geração fundadora dos historiadores da arte, a qual testemunhou o surgimento da cultura de massa; esta firmou-se, no curso do século XX, em tecnologias sempre mais eficientes de produção de imagens – até que resultasse, no século seguinte, numa envolvente e onipresente fenomenologia da imagem, imagem doravante emancipada de referentes, autoengendrada na cultura tecnológica contemporânea. Dessa maneira, cabe sublinhar o fato intrigante de que no mesmo período em que, nos círculos acadêmicos, se formulavam os pressupostos científicos para o conhecimento da arte<sup>18</sup>, a questão do olhar e a experiência da visão principiavam a significar, provavelmente, coisas muito diversas para os historiadores da arte e para o chamado “público”, no contexto da poderosa cultura visual que a modernidade industrial fazia frutificar nas grandes metrópoles.

Este se via confrontado, enfim, a novos sentidos, complexos, e, por certo, em pouco ou nada tributários da metafísica da luz da tradição filosófica, na verdade quase sempre com efeitos antagônicos às pretensões cognitivas da “pura visibilidade” neokantiana que

perpassariam os escritos daqueles primeiros teóricos e historiadores da arte nas décadas iniciais do século XX. Algo, enfim, que não se poderia ignorar, considerando-se, além do mais, que muito da arte que se produzia ao tempo dessa geração de autores, de algum modo tematizava – e nas estruturas mais internas das obras, no nível de sua *Struktur* – essa questão, como davam prova incontestemente desde o início da década de 1910 as colagens de Picasso e os *ready made* de Duchamp, para não mencionar o diagnóstico que este fizera do ponto de saturação a que a arte ocidental chegara àquela altura – um vocabulário variado de imagens, ponto ao qual designara, com desdém, como “estado retiniano”.

## VII.

Resta chamar a atenção para a generalização, no final do século XIX, do termo “primitivo” na disciplina História da arte e na escrita profissional sobre arte em geral (à sua transformação numa categoria, no cerne de um movimento artístico: primitivismo), como também rastrear suas conexões com o viés racial que a disciplina reproduzia e chancelava, ecoando o pensamento científico

disseminado no período, tal como este conformava o aparato jurídico e administrativo, a medicina, a fisiologia, o campo disciplinar da antropologia, a etnologia e a etnografia na sociedade europeia.

A noção do “primitivo” em seu sentido moderno por certo se liga às primeiras expedições coloniais no século XV (Montaigne, em 1580, dedicou um de seus ensaios aos “Canibais”<sup>19</sup>), ao impacto, na imaginação europeia, dos inúmeros relatos dos viajantes europeus pelas regiões a partir de então abertas à exploração do colonizador<sup>20</sup>. E na modernidade industrial serão também inafastáveis as ressonâncias psicanalíticas do termo, tal como Freud primeiro havia proposto, ao descrever, em texto de 1912-13, as pulsões primeiras do inconsciente, que encontrara tanto no “homem pré-histórico”, nos aborígenes australianos, como também nos habitantes das metrópoles modernas<sup>21</sup>. Mas na Europa do século XIX – sob a égide, diga-se de passagem, da expansão do império colonial e da intensificação de tensões políticas e militares que o fato implicava –, as marcas da presença europeia nas Américas, na Polinésia, na África, na Ásia agregavam novos sentidos, mormente ao se verem incorporadas ao emergente sistema da cultura.

O regime da exibicionalidade, no âmbito do sistema da arte e da cultura europeu do século XIX e particularmente no museu

de arte, espelha em muito a ordenação dos museus de história natural e de etnografia, sua lógica classificatória. Suas genealogias hierárquicas de artefatos e de culturas não europeias recolhiam algo das premissas darwinistas, e não raros se assentavam em pressupostos raciológicos<sup>22</sup>. A disciplina História da arte, embora resguardada das pressões imediatas do sistema da arte e da cultura (ou preservando-se à custa dessa ilusão), evidentemente é parte dele, e nele ocupa lugar privilegiado: os museus lhe serviam como espécie de laboratório vivo, mormente os de etnografia e história natural, conforme já se disse.

É evidente o vínculo (embora de natureza complexa, jamais unicamente causal) entre a empreitada colonial e o interesse da recém-instituída disciplina pelas culturas desses povos, cujos artefatos eram largamente encontráveis, no final do século XIX, nos mercados de pulgas, nas lojas de bricabraque, como também nos já referidos museus de história natural ou de etnografia, de Paris e de outras cidades europeias, como Londres e Dresden<sup>23</sup>, nesta última sendo amiúde vistos pelos jovens artistas que logo mais emergiriam no movimento expressionista alemão. E nunca é demais lembrar que o contato do europeu das metrópoles com “culturas primitivas” tornara-se rotineiro no século XIX, já

um acontecimento “visual” familiar, por intermédio do jornalismo político e cultural, da imprensa em geral, da divulgação maciça de que essas culturas eram objeto nas Exposições Universais, cujos “pavilhões coloniais” expunham artefatos de culturas “exóticas” – no caso francês (mas não só), não raro também os próprios indivíduos ou comunidades inteiras transportadas de paragens distantes do vasto império colonial da França, na África, na Indochina, na Oceania.

É verdade também que tal interesse pelo “primitivo”, em alguns historiadores e teóricos da arte dos mais relevantes, entre eles Wilhelm Worringer e Carl Einstein<sup>24</sup>, por exemplo, manifestava-se na forma de uma advertência quanto à inadequação do cânone greco-latino para compreender a natureza singular daqueles artefatos, argumentando a favor de sua inalienável integridade cultural. Mas igualmente é verdade que tal interesse não escondia o lugar da alteridade que lhes estaria reservado na imaginação dualista do historiador da arte europeu – mesmo quando se tratasse de um dos mais desprezados entre eles, como Carl Einstein – que quase sempre os inquiria sob as categorias do “estético” ou do “científico”, e graças aos quais o termo “primitivismo” revestir-se-ia de verniz acadêmico, ganhando autoridade e longevidade.

O termo primitivo e suas derivações sugeriam, enfim, um gesto de tutela; a atitude de resguardar do viés etnocêntrico “o outro”, inevitavelmente se dava ao preço de destituí-lo, como que infantilizá-lo em eterna minoridade. A nomenclatura cravaria marcas profundas no modo como os historiadores da arte abordaram culturas não europeias, marcas que prevaleceram sem terem sido crucialmente revistas até a década de 1980, quando a criticada mostra (e os dois volumes do catálogo que a acompanharam) “Primitivism’ and Modern Art/ Affinities of the Tribal and the Modern” [Primitivismo e arte moderna/Afinidades entre o tribal e o moderno] (RUBIN, 1984), proposta em 1984 por William Rubin, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York e uma das referências mais notáveis na historiografia do modernismo de tradição formalista, assinalou o recrudescimento de um processo de revisão sistemática desse historiografia. No lastro do debate desencadeado por “Primitivism’ and Modern Art”, organizou-se, logo mais, em 1989, a exposição “Les magiciens de la terre”<sup>25</sup>, que firmava posição provocante, a partir da qual pretendia colocar em xeque categorias fundantes da arte ocidental – ou da literatura que se produzira sobre ela –, a começar do primado da visualidade, da excepcionalidade da arte na experiência comum, da polaridade

entre “alta cultura” e “cultura popular”, e assim por diante. Àquela altura, a iniciativa ecoava um processo vigoroso e generalizado de discussão, que levaria à revisão radical do campo disciplinar da arte – ainda em curso.

## VIII.

E, contudo, embora o que se oferecesse aos visitantes dos museus e exposições fosse uma pletora de imagens que não se poderia dissociar do exuberante cenário iconográfico das ruas, há que se reconhecer que aquele aparato artístico-cultural entre quatro paredes fazia desabrochar um tipo de sociabilidade novo, ainda que no momento histórico de sua emergência – na crista do fenômeno novo da cultura de massa – via de regra não pudesse se realizar a favor de uma experiência íntegra com as obras. De todo modo, historicamente tal sistema da cultura havia auspiciado o surgimento, ao longo de uma experiência mais que centenária, de novas expectativas e novas aspirações do “público” em relação ao campo da arte e da cultura na cidade contemporânea.

Como não poderia deixar de ser, a disciplina herdeira da tradição iluminista carregaria o complexo de forças antagônicas

enraizada no cerne daquela tradição e da modernidade por ela patrocinada; isto é, o projeto ilustrado ao qual respondia a inserção da História da arte numa formação acadêmica que se pretendia humanista via-se, em sua origem, marcado pelo legado do etnocentrismo e do colonialismo, como também por um éthos patriarcal e sexista. E, diante do enrijecimento da disciplina, que se via na berlinda de um escrutínio cada vez mais intenso nas décadas finais do século XX, à mercê do diagnóstico que por toda parte se fazia do encerramento de um ciclo centenário da modernidade; diante do desinteresse de jovens autores em se adaptarem às premissas enviesadas do modelo tradicional da disciplina, aos efeitos de exclusão que elas historicamente haviam chancelado, a reflexão e a escrita sobre arte haviam providenciado caminhos alternativos inesperados. De muitos deles se pode dizer que forjaram abordagens novas e estimulantes, que permitem vislumbrar muitas outras histórias da arte possíveis – e muitas maneiras de dizê-las. Isto é, a despeito do diagnóstico do colapso da disciplina ser velho já de aproximadamente meio século – as intelectuais feministas foram possivelmente as primeiras a percebê-lo, nos anos 1970 –, novos métodos de abordagem histórica não deixaram de vir à tona nas últimas décadas.

Os temas canônicos do modernismo foram revistos, novos protagonistas, impensáveis à luz do cânone tradicional da História da arte, foram trazidos à baila, e o feminismo, a psicanálise, o debate racial e da questão de gênero, assim como o exame da herança do colonialismo trouxeram contribuições cruciais a uma verdadeira viragem no campo disciplinar, resultando numa vasta e multifacetada bibliografia que hoje substitui o império da antiga História da arte. Novas gerações de autores emergiram, enfim, desde que Linda Nochlin havia publicado, em 1971, seu célebre “Why There Have Been No Great Women Artists” [Por que nunca houve grandes artistas mulheres?], e que Laura Mulvey, feminista e teórica do cinema e do audiovisual, lançou o texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, no qual propunha, em 1975, o conceito de *male gaze* [O olhar masculino], que impactaria profundamente a escrita sobre arte de autoria de mulheres intelectuais.

Especialmente desde os anos 1980, o campo se renovou de modo assinalável. Muitos autores escrevendo hoje sobre arte não poderiam, entretanto, ser considerados “historiadores da arte” no sentido convencional do termo, mesmo que suas obras enveredem, sem sombra de dúvida, pela análise histórica ou evoquem a compreensão histórica. Suas obras propõem novos métodos e

estilos de escrita, ampliam notavelmente o repertório de temas e interesses do campo disciplinar tradicional e agregam uma infinidade de novos personagens – e protagonistas – à narrativa do processo histórico. Mostram ter produzido, por fim, uma bibliografia vigorosa sobre os acontecimentos mais relevantes na arte e na cultura recentes. Lançam-se, paralelamente, ao reexame de uma vasta constelação de materiais do passado, sejam eles relativos a temas consagrados na mais prestigiosa bibliografia sobre o modernismo, ou subestimados à luz da disciplina tradicional, ou ainda destituídos do escopo privilegiado dos objetos que por ela eram subsumidos como arte.

## NOTAS

- 1.** Para uma história concisa da disciplina, ver RAMPLEY (2013).
- 2.** O autor a que Preziosi e Farago aqui se referem é o antropólogo Johannes Fabian, na obra *Time and the Other* (FABIAN, 1983, p. 11). Bourdieu é citado por Fabian, na página 139 da mesma obra.
- 3.** Cumpre notar o papel notável da cultura impressa na sociedade europeia de então (que abrange não apenas o jornalismo político e cultural, mas também uma massiva cultura comercial, de revistas de moda, variedades, à publicidade e à nascente indústria do turismo), à qual se combinava um tipo de vida pública a que induziam as novas experiências de sociabilidade nos Salões, Exposições Universais, museus, teatros de ópera, o primeiro cinema e os demais aparatos de entretenimento cinematográfico. Tudo indica que aí estava em processo de germinação uma esfera da cultura – tal como se discutirá mais adiante no texto – que pouco a pouco tomaria o lugar da antiga esfera pública burguesa e que se veria, em tempos recentes, integralmente capturada para a jurisdição da economia, tal como ela assomou no final da década de 1980, no limiar da era da globalização.
- 4.** Para uma discussão sobre o lugar do ateliê na tradição artística, ver Svetlana Alpers, no capítulo "The Realities of the Studio": "Mas o ateliê, concebido de modo estrito, apresenta problemas para o artista, em meio às vexações da arte. Dentre eles, é proeminente o fato de que exclui um bocado do mundo, e de que sua condição é a do isolamento" (ALPERS, 2005, p. 35 [T.A.]).
- 5.** Ver, dentre as inúmeras contribuições sobre mudanças na esfera pública burguesa, FRASER (1990) e FRASER *et al.* (2014).
- 6.** A autora à qual Krauss se refere na passagem citada é Mary Mathews Gedo, em "Art as Exorcism: Picasso's 'Demoiselles d'Avignon'" (GEDO, 1980). A retrospectiva de Picasso mencionada ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova York, de maio a setembro de 1980, e teve como curador William Rubin, diretor, na época, do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA.

**7.** O fotógrafo aproximou-se de Pollock em 1950, propondo-lhe uma sessão de fotos que o registrasse pintando suas telas respingadas (as conhecidas *drip paintings*); Namuth ainda reproduziria dois filmes curtos mostrando o artista às voltas com o tipo de performance que envolvia a realização dessas pinturas.

**8.** Ver, por exemplo, *Visitto Picasso*, que Paul Haesaert realizou em 1949, e *Picasso à Vallauris*, de Luciano Emmer, rodado em 1957 – não se pode subestimar o fato de que o gênero “filme sobre arte” que se consagrou entre os anos 1940 e 1960, na crista dos discursos humanistas propalados por governos e pela recém-criada Organização das Nações Unidas (e por seus braços culturais, como a UNESCO) em face das duas grandes guerras parece, ademais, ter contribuído notavelmente para a propagação daquela simbologia. Uma obra da época que surpreendentemente destoa do gênero, mostrando, pelo contrário, um experimentalismo na operação da imagem do museu e uma narrativa crua e provocante sobre a instituição, é o curta *As estátuas também morrem*, que Chris Marker e Alain Resnais realizaram em 1953, por encomenda de um grupo de intelectuais africanos, editores da revista *Présence africaine*, entre eles Aimé Césaire e Léopold Senghor.

**9.** Começa assim o texto com que T.J. Clark resenhou a retrospectiva de Krasner no Barbican Centre de Londres, em 2019: “Não se pode perder a retrospectiva de Lee Krasner no Barbican (até 1/9). É raro, nos dias de hoje, termos a chance de sopesar a seriedade e beleza da melhor pintura do expressionismo abstrato. O estilo é fora de moda: é considerado afetado, superdimensionado, 'americano' à maneira dos anos 1950 (*'America great again'*) e pesado como fumaça de cigarro masculino. Krasner tinha suas opiniões sobre todas essas queixas, que estão longe de serem vazias: a pequena sala contendo quatro pequenas pinturas que ela produziu em 1956 [...] – é sobre um espaço pictórico tão assustador quanto possa ser imaginado. Sua visão de glamour, sexo e nudez é sinistra, o que não significa falta de apelo pó-de-arroz. Esgares de *pin-ups* nunca se mostraram tão próximas de gritos de dor” (CLARK, 2019 [T.A.]).

**10.** Em 1874, era criado em Viena um Instituto de História da Arte. Em carta ao Príncipe Francisco José I, na qual solicitava apoio e recursos para a fundação do Instituto, o Conde Leo Thun, Ministro da Educação do Império Austro-Húngaro, dizia que a iniciativa destinava-se a “formar quadros de historiadores especializados nos métodos mais avançados da pesquisa

acadêmica”, a encorajar “estudos aprofundados sobre a história da pátria-mãe, conduzidos pelo patriotismo, pela lealdade, pelo amor e a devoção à dinastia no trono”, e ainda a demover “jovens talentos... de se afastarem do verdadeiro objetivo da pesquisa histórica devido à influência de movimentos nacionais”(Cf. RAMPLEY, 2003, p. 17 [T. A.]). O novo Instituto era “organizado em torno do estudo da história como uma empresa patriótica, envolvendo a construção de narrativas que legitimariam o poder dos Habsburgos”; a empreitada, prossegue Rampley, baseava-se fortemente na premissa de constituir a história da arte “como uma *Wissenschaft* [ciência]”, termo que além de designar “a investigação rigorosa e sistemática”, “ligava-se a ideias humanistas de formação e erudição: à aspiração a uma autoformação (*Bildung*) filosófica e à busca universal pela autorrealização humana” (Ibidem, p. 18 [T. A.]).

**11.** É preciso levar em conta que essa crítica frutificava sobretudo no ambiente parisiense da boêmia, rente ao trabalho dos artistas nos ateliês, e provinha mais de escritores e poetas do que de críticos profissionais ou especialistas eruditos. São exceções, nesse meio ligado à boêmia, um teórico como Carl Einstein e um crítico-colecionador (e galerista, quando deixa de escrever crítica de arte) como Daniel-Henry Kahnweiler, que tinham atuado intensamente nos círculos de vanguarda parisienses, tendo assinalado também presença vigorosa no meio intelectual alemão. Essa crítica brotava, de todo modo, num ambiente muito distante dos círculos acadêmicos, mais ainda da Escola de Viena).

**12.** Ainda que se possa objetar, no que concerne à centralidade da categoria da imagem para a geração pioneira de historiadores da arte, que para um intelectual heterodoxo como Aby Warburg a imagem devesse instar a muito mais do que uma resposta perceptual, de pura opticalidade, pois ele parecia almejar a uma espécie de antropologia da imagem que o distanciava da “pura visibilidade” firmada na teoria de Konrad Fiedler, não se pode esquecer que seu legado teórico fundamental, o *Atlas Mnemosyne* (1927-29), era uma cartografia da tradição clássica fundada no princípio da imagem (sobre o *Atlas*, cf. GOMBRICH, 1970).

**13.** Além de se preocuparem em estabelecer os fundamentos teóricos da disciplina, emancipando-a do parentesco histórico originário com a erudição (que julgavam diletante) dos literatos, especialistas, *connoisseurs*, filólogos e arqueólogos, as primeiras gerações de historiadores, concentrados quase sempre na chamada Escola de Viena, lançaram-se prioritariamente aos estudos da Antiguidade clássica, à tradição clássica e barroca do Ocidente, mas também aos monumentos de civilizações antigas, alguns deles com

marcado interesse no “Oriente” e em culturas não europeias, às quais designaram sob o epíteto de “primitivas” (embora o termo “primitivo”, em sua complexidade semântica e histórica, pudesse também se referir a uma “infância” da humanidade, a obras ou períodos específicos na arte europeia – que não teriam atingido a maturidade e a plenitude formal de uma “era clássica”, tal sendo o caso do epíteto “primitivos italianos”, para designar os artistas atuando em Siena no Trecentos, por exemplo).

**14.** Valéry começa assim seu texto célebre sobre os museus: “Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias. Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão. Um busto ofuscante aparece entre as pernas de um atleta de bronze. A calma e as violências, as futilidades, os sorrisos, as contraturas, os equilíbrios mais críticos carregam uma impressão insuportável. Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras”. Ver VALÉRY (2008).

**15.** Sobre a labilidade da atenção (e dos regimes da percepção) na modernidade industrial, ver CRARY (2013).

**16.** Discutindo “Totalität” [“Totalidade”], texto do crítico e teórico Carl Einstein, um dos primeiros autores a abordar com rigor teórico a arte africana, o historiador da arte Sebastian Zeidler coteja o formalismo de Einstein às formulações de uma “pura visibilidade”, teoria proposta pelo crítico e teórico Konrad Fiedler, notando semelhanças mas também divergências entre os autores: “Se a arte é uma totalidade, não pode ser mera derivação das leis de uma ciência-matriz que existe em outra parte, fora da arte. Tal pressuposto, de que a arte deve ser separada da filosofia, da lógica e das ciências naturais, como uma esfera não conceitual de “cognição” *sui generis*, faz com que certas passagens de “Totalidade” soem como se tivessem sido escritas por Konrad Fiedler. Todavia, conquanto Fiedler tivesse contestado que a arte constituísse uma subdivisão do conhecimento científico, ele de fato defendia que ela era semelhante ao conhecimento científico – que o propósito da arte enquanto “pura visibilidade” era um processo de *Aneignung*, um processo que totalizaria a incipiência originária do mundo numa imagem para um sujeito como uma ‘propriedade

visual' deste sujeito, ou *Sichtbarkeitsbesitz*" (ZEIDLER, 2004, p. 116 [T.A]).

**17.** "A pintura supera todos os trabalhos humanos através das considerações sutis que lhe são inerentes. O olho, chamado de janela da alma, é o meio principal que permite ao sentido principal apreciar mais completa e abundantemente os trabalhos infinitos da natureza; e o ouvido é o segundo, adquirindo dignidade ao ouvir as coisas que o olho terá visto. Se vós, historiadores, ou poetas, ou matemáticos não viram as coisas com seus olhos, não poderão reportá-las através da escrita" (DA VINCI, 2006, p. 14 [T.A.]).

**18.** Um dos mais assertivos pleitos nessa direção partia de Hans Sedlmayer, no texto "Por um estudo rigoroso da arte", lançado como espécie de manifesto em publicação de 1931, editada por ele e por Otto Pächt; no texto, o autor faz um diagnóstico da situação atual do campo, que via cindido em duas vertentes, uma tributária do empiricismo, inclinada a tomar o trabalho de arte como "documento", desconsiderando-lhe a natureza estética, e a outra, no polo oposto (à qual o autor tendia), a atitude do historiador que busca trazer à luz a "estrutura" interna do objeto estético, deslindando suas conexões necessárias com a cultura que a produziu: "Aonde quer que o estudo da arte tenha avançado para além de um estágio primitivo, pré-científico – este estágio no qual a atividade lógica e conceitual se funde a outros tipos de interesses –, duas diferentes histórias da arte se desenvolvem lado a lado, nutrindo uma à outra. Eu acrescentaria imediatamente que a noção de duas histórias ou estudos da arte é teoricamente incorreta e apenas admissível como um constructo hipotético" (WOOD, 2003, p. 134 [T.A.]).

**19.** Cf. MONTAIGNE (1580, pp. 224-225). É bem verdade que em Montaigne o "primitivo" seria tomado benignamente, como o estado original de uma humanidade não corrompida pela vida social, como a idade do ouro da humanidade. Em "Sobre os Canibais" (Ibidem [T. A.]), ele diz: "As leis naturais, em quase nada abastardadas pelas nossas, servem-lhes ainda de preceitos; é, com efeito, diante de uma pureza como esta que vez por outra me surpreendo, a lamentar vivamente que o conhecimento deles não nos tenha advindo antes [...], ao tempo em que existiam homens que teriam sabido apreciá-lo melhor do que nós".

**20.** Para a discussão da confluência, no termo primitivo, dos sentidos de raça, gênero e classe, ver NELSON; SHIFF (2003).

**21.** Cf. FREUD (2012, pp. 13-244). Para uma crítica dos vieses etnocêntricos e sexistas da psicanálise freudiana, ver FOSTER (1993).

**22.** Como afirmam Claire Farago e Donald Preziosi: “Discussões antropológicas, estendendo-se para além do debate científico, na direção da imprensa popular e do entretenimento de massa, enfatizaram que a capacidade estética expressa na produção artística ajudou a definir graus de progresso cultural e, a partir desses, graus de humanidade. *The Descent of Man [A origem do homem e a seleção sexual]*. São Paulo: Ed. Hemus, 1974], de Darwin (1871), sugere como a teoria evolucionista foi aplicada em sua forma mais crua ao estudo da cultura. Darwin situava os selvagens num ponto intermediário, entre o homem e os animais – e mesmo mais abaixo de alguns animais: ‘A julgar pelos ornamentos medonhos e pela igualmente medonha música, adorados pela maior parte dos selvagens, pode-se argumentar que sua faculdade estética não era tão altamente desenvolvida como em muitos animais, por exemplo, nos pássaros” (PREZIOSI; FARAGO, 2018, p. 232 [T. A.]).

**23.** “Durante a segunda metade do século XIX, museus etnológicos eram abertos em muitas cidades europeias, e aqueles de Dresden – fundado em 1875 – e Paris – o Trocadero, de 1878, hoje Museu do Homem – contavam entre os mais ricos e mais conhecidos” (ETTLINGER, 1968, p. 192 [T.A]).

**24.** Tributários do legado de William Morris, alguns historiadores da arte e intelectuais europeus, desde meados do século XIX formulavam críticas implacáveis à modernidade industrial, à desumanização e aos efeitos de rebaixamento que viam-na instilar nos valores da civilização. Tal crítica não raro era acompanhada pelo vívido interesse em formas culturais de sociedades não europeias. A obra *Estilo nas artes técnicas e tectônicas; ou Estética prática [Style in The Technical and Tectonic Arts; Or Practical Aesthetics]*, de Gottfried Semper (2006), publicada entre 1860 e 1863, tivera, por exemplo, papel importante na disseminação do interesse pela cultura dos “povos primitivos” na Alemanha, mormente entre os artistas da jovem geração de Dresden que integrariam o movimento expressionista. Outra voz relevante nesse debate foi a de Owen Jones, idealizador da criação de um Museu de Artes Decorativas que mais tarde viria a ser o Albert and Victoria Museum de Londres, a quem se deve a obra “A gramática do ornamento” [*The Grammar of Ornament*], na qual incluiria o capítulo Os ornamentos das tribos selvagens [The Ornaments of Savage Tribes], argumentando que a criação é a primeira ambição do homem e que tal necessidade é comum aos selvagens e às nações civilizadas (cf. ETTLINGER, 1968, p. 192). Cabe salientar que é de

autoria de Carl Einstein o célebre estudo *Escultura negra (Negerplastik)*, publicado em 1915); cf. versão brasileira EINSTEIN (2011). Para um aprofundamento na obra de Einstein, ver número especial da revista *October* (vol. 107, inverno 2004), dedicado ao autor. De Worringer, cf. *Abstração e empatia*, que fora a tese de doutoramento do autor, publicada em 1908, na qual defendia a particularidade da abstração na arte africana e suas raízes radicalmente diversas da tradição mimética clássica (WORRINGER, 1997).

**25.** A exposição, que teve como curador Jean-Hubert Martin, foi apresentada simultaneamente no Centro Georges Pompidou e no Pavilhão de la Villette, em Paris, entre maio e agosto de 1989. Contou com trabalhos de 101 participantes, muitos deles artistas contemporâneos não europeus, procedentes de diversas regiões do globo – da Ásia, da África, da América Latina, da Oceania.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ALPERS, Svetlana. **The Vexations of Art: Velázquez and Others**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 851-881.

CLARK, T.J. At the Barbican: Lee Krasner, **London Review of Books**, vol. 41, n. 16, 14 de agosto de 2019.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DA VINCI, Leonardo. On Painting. In SUH, H. Anna (ed.). **Leonardo's Notebooks: Writing and Art of the Great Master**. Nova York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2006.

ETTLINGER, L. D. German Expressionism and Primitive Art, **The Burlington Magazine**, vol. 110, n. 781, abr. 1968, pp. 191-192+194-201.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other**. Nova York: Columbia University, 1983.

- FOSTER, Hal. 'Primitive' Scenes, **Critical Inquiry**, vol. 20, n. 1 (outono 1993), pp. 69-102.
- FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, **Social Text**, n. 25/26, 1990, pp. 56-80;
- FRASER, Nancy *et. al.* **Transnationalizing the Public Sphere**. Cambridge, Cambridgeshire: Polity Press, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.
- GEDO, Mary Mathews. Art as Exorcism: Picasso's 'Demoiselles d'Avignon', **Arts**, LV (outubro 1980), pp. 70-78.
- GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg**: An Intellectual Biography. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- GRAW, Isabele. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. **ARS** (São Paulo), vol. 15, n. 29, 2017, pp. 244-261.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: Ensaio crítico. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 22-39.
- JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

KRAUSS, Rosalind. In the Name of Picasso, **October**, vol. 16 (primavera 1981), pp. 5-22.

MALRAUX, André. **Museum Without Walls**. St. Albans, Inglaterra: Granada Publishing, 1974.

MONTAIGNE, Michel de. Sur les cannibales. In MONTAIGNE, Michel de. **Essais**, livre I, 1580. Paris: Éditions Honoré Champion (em francês moderno), 1989, pp. 224-225.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, vol. 16, n. 3 (outono 1975), pp. 6-18.

NELSON, Robert; SHIFF, Richard. **Critical Terms for Art History**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2003.

NOCHLIN, Linda. Why There Have Been No Great Women Artists, **ARTnews**, janeiro 1971.

**OCTOBER**, vol. 107 - Carl Einstein (inverno 2004).

PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire. Introduction: Building Shared Imaginaires/ Effacing Otterness. In PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire (ed.). **Grasping the World: The Idea of the Museum**. Londres e Nova York: Routledge, 2018, pp. 229-230.

RAMPLEY, Matthew. **The Viena School of Art History: Empire and The Politics of Scholarship, 1847-1918.** Pennsylvania Park: The Pennsylvania State University, 2003.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **Art News**, n. 51, dezembro 1952, pp. 22-23, 48-50.

RUBIN, William (ed.). **'Primitivism' in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1984.

SEMPER, Gottfried. **Estilo nas artes técnicas e tectônicas; ou Estética prática.** Los Angeles: Getty Trust, 2006.

VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. **ARS** (São Paulo), vol. 6, n. 12, 2008, pp. 31-34.

WOOD, Christopher (ed.). **The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s.** Nova York: Zone Books, 2003.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style.** Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997.

ZEIDLER, Sebastian. Totality, **October**, vol. 107 (inverno 2004), pp. 116-121.

## FILMES

**As estátuas também morrem** (1953), Chris Marker e Alain Resnais, França.

**Picasso à Vallauris** (1957), Luciano Emmer, França.

**Visit to Picasso** (1949), Paul Haesaert, Bélgica.

## SOBRE A AUTORA

**Sônia Salzstein** é Professora Titular de História da Arte Moderna e Contemporânea e de Teoria da Arte na ECA/USP e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma instituição. Na universidade, organizou cursos e simpósios internacionais, entre os quais o "Simpósio Internacional Picasso: Outros critérios", e cursos de curta duração. Publicou diversos estudos sobre arte moderna e arte e cultura contemporâneas em publicações como *Manet/ Georges Bataille* (2020); *Picassian Signs in Transit: Brazilian Art in The 20<sup>th</sup> Century* (2020); *Pop Art and Vernacular Culture* (2007), *Alfredo Volpi* (2000), *Mira Schendel/No vazio do mundo* (1997), além de ter organizado *Diálogos com Iberê Camargo* (2003) e a coletânea *Matisse/Imaginação, erotismo, visão decorativa* (2009). Entre 2006 e 2010, trabalhou como editora na Cosac Naify, onde dirigiu coleção dedicada à arte moderna e contemporânea. É editora da revista *Ars*, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Artigo recebido em  
5 de setembro de 2021 e  
aceito em 11 de setembro de 2021.