



# Arte sem paradigma

Arthur C. Danto

*Utilizando o conceito hegeliano de "fim da arte", o autor analisa neste texto a situação da arte contemporânea a partir de seu percurso pessoal – marcado no início, em meados dos anos 60, pelo contato com a exposição das Brillo Box de Andy Warhol – e aponta as características que distinguem fundamentalmente esse período do anterior, dominado pelo paradigma modernista estabelecido pela análise formalista de Clement Greenberg.*

*Teoria do modernismo; imagem; pós-história.*

Não pretendo apresentar novas teorias, mas, no máximo, o que tem sido o meu percurso. Um dos aspectos mais importantes no falar sobre arte para mim foi a proximidade com Nova York e com sua cena artística. Se esse período foi muito importante para a arte, foi também favorável à teoria da arte, porque em nenhuma outra época houve uma arte que se prestasse tão bem a ser traduzida em uma filosofia e que abrisse flanco à possibilidade de se compor um estudo teórico.

O ponto de partida é um texto meu de 1984. "The Philosophical Disenfranchisement of Art", "A Destituição Filosófica da Arte". O conceito de fim da arte pode soar como má notícia, mas contemporaneamente traz consigo uma notícia boa. Ainda em 1984 Hans Belting publicou um texto, O Fim da História da Arte? e, 15 anos depois, republicou um texto com o mesmo título, mas sem o ponto de interrogação. Recentemente aconteceu de encontrar-me com Belting em Nova York, e comentei com ele a singularidade de ambos termos escrito textos sobre o fim da arte e de terem nossas respectivas filhas casado com pintores... Até mesmo esse aspecto se encaixa bem, no fundo, com o conceito de fim da arte.

Belting escreveu outro texto, que se chama *Bilds und Kunst, A Imagem e a arte*, que tem um subtítulo maravilhoso: *A imagem antes da era da arte*. É um livro que fala sobre algumas imagens sacras do início da Idade Média, da arte dos séculos das trevas,

imagens que estão conservadas em sua maior parte aqui na Itália, em Roma, e que pertencem ao século 10. Uma característica dessas imagens é que, mesmo sendo consideravelmente arte, no seu tempo eram percebidas e fruídas por seus contemporâneos de maneira muito diversa. Essa definição de imagem anterior à era da arte pode encontrar um correspondente adequado na imagem posterior à era da arte, que equivale ao período em que estamos vivendo, isto é, na arte pós-histórica. Portanto, uma vez que o período da era da arte começa no 400, podemos agora dizer que nos encontramos plenamente num período pós-histórico, no qual o modo de ver, de perceber e de fruir a imagem é muito diferente do que foi na era da arte.

Creio que a idéia do fim da arte possa ser definida também como fim da narrativa, isto é, fim da presença, no interior da arte, de uma estrutura narrativa precisa, por meio da qual se pode falar sobre uma ascensão da arte na direção de uma forma sempre crescente de autoconsciência. Pode soar hegeliano; e, de fato, Hegel, já em sua *Lição de Estética*, de 1821, havia falado a respeito do fim da arte como de um momento que se atingia a partir de uma tomada de consciência por parte da arte e de um reconhecimento de sua própria natureza interna. Esse fenômeno do fim da narrativa e do fim da narração no interior da arte, pode ser situado por volta do final dos anos 60, isto é, naquele momento em que a arte

moderna, depois de ter atravessado uma história muito atribulada, voltada sobretudo para a direção da autoconsciência, define uma forma diferente de narrativa na qual a tomada de consciência da estrutura interna é muito mais importante. Num certo sentido esse deslocamento é semelhante ao que sucede no *Bildsdung Roman* alemão, aquela forma de romance que representa uma tendência do personagem a uma tomada de consciência da própria identidade e da própria natureza, depois da qual pode começar algo diferente, algo novo.

No meu ponto de vista, o que identifico como mudança radical da forma de arte, da tomada de consciência da arte, percebi pela primeira vez numa mostra de Andy Warhol em 1964, em Nova York, na Stable Gallery, na rua 74 – mostra na qual eram expostas, entre outros trabalhos, as *Brillo Boxes*. Tenho continuado a escrever sobre essa exposição há muito tempo; era uma mostra das caixas de detergente para lavar pratos (que também era encontrado aqui na Itália). Tocou-me porque, na realidade, a filosofia sempre se ocupara com o problema da natureza da arte, isto é, do que é a arte, mas essa questão nunca tinha sido colocada de maneira tão direta e explícita como nesse trabalho de Andy Warhol.

Normalmente a questão filosófica da identidade se coloca sempre com essa estrutura: aqui estão dois objetos que podem se assemelhar exteriormente, mas cuja natureza é diversa; a mesma questão se apresenta no confronto com as *Brillo Boxes* de Warhol, isto é, como esta *Brillo Box*, uma a mais entre tantas, aparentemente totalmente semelhante à que se pode encontrar num supermercado, é arte, enquanto aquela que efetivamente se encontra num supermercado não é arte. Portanto, essa foi a primeira vez que o problema foi colocado de modo tão claro. Warhol não foi o único a propor essa questão, ainda que o tenha feito tão singularmente – na Europa, por exemplo, os *Nouveau Realistes* propunham um problema semelhante, basta pensar em Klein ou Arman.

Quero acrescentar dois corolários a essa afirmação. O primeiro – demonstrado com grande clareza por Warhol – é o de que a obra de arte não deve ter uma forma particular. Na realidade esse corolário só hoje começa a ser assumido como certo; em todo o estudo da filosofia da arte, de Hegel a Platão a Heidegger, continuava a haver um paradigma muito preciso sobre a forma que a obra de arte deveria ter e sobre alguma propriedade característica que lhe competiria. Logo, o que muda profundamente com a mostra de Warhol, naquele momento histórico, é que a obra de arte não se submete mais a nenhuma forma particular e que a análise da obra de arte não se faz através da visão, mas da análise filosófica.

Vejamos um par de exemplos relativos ao segundo corolário. Ele afirma que à informação puramente visual, por si só, não é possível dizer se algo é uma obra de arte ou não, e, além disso, também não se pode dizer que tipo de interpretação é preciso dar a uma obra de arte. Recentemente eu estava folheando revistas velhas de arte americana. Em um número de *Art in America* havia uma foto de Walker Evans, a foto de uma camponesa, que é uma imagem clássica do século 20. Vendo aquela imagem, não pensei imediatamente em Walker Evans, mas em Sherrie Levine. Levine é uma artista que se apropriou totalmente da propriedade autoral da fotografia de Evans. Sherrie Levine, de fato, refotografou essa fotografia como seu próprio trabalho, intitulado-o *After Walker Evans – Depois de Walker Evans* ou *Segundo Walker Evans*.

A diferença de sentido entre aquelas duas imagens, a de Evans e a de Levine, é astronômica. As imagens de Evans falam a respeito de humanidade, fotos nas quais o trabalho e a fadiga são esculpidos no rosto da camponesa. O trabalho de Sherrie Levine, por sua vez, observa as imagens e fala a respeito da propriedade delas, do problema de a quem elas pertencem, mas também da solidão e de intimidade – e essa é uma interpretação que a informação visível por si só não pode fornecer, que depende de outro tipo de informação.



Um segundo exemplo é o seguinte. Antes de vir para Milão participei de uma conferência na Kunsthau de Zurique onde há uma galeria, Bruno Bischofberger. Lá havia uma mostra de Mike Bidlo, intitulada *Not Andy Warhol*. O que fez Bidlo? Reproduziu as *Brillo Box* de Warhol e apresentou-as do mesmo modo em que elas estão apresentadas no Museu de Arte de Pasadena, na Califórnia. Na realidade, também nesse segundo exemplo a informação visível é totalmente insuficiente, ainda que seja difícil perceber que informação Bidlo quer comunicar com esse trabalho. Digamos que, se as *Brillo Box* de Andy Warhol são uma obra de filosofia pura, as *Brillo Box* de Bidlo são uma obra de filosofia aplicada – não sei até que ponto aprofundada.

Bidlo é um exemplo extremamente interessante para se aproximar para efeito de contraste com Warhol. Warhol tinha um estilo preciso e bem definido: havia nisso algo do artista clássico. Já Bidlo é totalmente desprovido disso: Bidlo é um apropriaacionista. Desde o início de sua carreira Bidlo sempre pintou obras de outros; pintou inicialmente Morandis, Picassos, Légers, até que acabou tendo problemas com a Fundação Léger, devido a essas reproduções.

Certo, Bidlo poderia refazer até mesmo um Piero della Francesca, uma *Madonna del Parto*, ou *La Storia della Vera Croce*, mas com a diferença de que os Piero della Francesca de Bidlo não teriam nenhuma ressonância e semelhança estilística com as obras de artistas contemporâneos a Piero della Francesca, ao passo que as obras atuais de Bidlo têm ressonância e assonância estilística muito forte no confronto com as obras de artistas contemporâneos, como Cindy Sherman, Jenny Holzer ou Eva Hesse, ainda que formalmente possam ser tão belas quanto um Piero della Francesca.

Isso significa que o mundo da arte hoje não tem uma unidade estilística que se possa verificar com o olho.

Nem tudo é de fato possível a cada tempo. Wöllflin, em sua tese sobre a história da arte, definiu as leis dessa possibilidade; ele fala sobre uma sucessão de estilos no

tempo. Artistas que trabalhavam no mesmo período, como, por exemplo, o flamengo Terbourg e Gian Lorenzo Bernini, na realidade, se comparados e examinados, apresentam características comuns e são, como dizia Wöllflin, *malerish*, isto é "pictóricos". Do mesmo modo pode-se verificar que Boticeilli e Lorenzo de Credi, apesar de à primeira vista parecerem totalmente distantes, pertencem ao mesmo período estilístico, enquanto Boticeilli e Bernini, por outro lado, pertencem a dois períodos totalmente diferentes; do que decorre que um artista do tempo de Boticeilli não tinha a possibilidade de produzir obras como as de Bernini e vice-versa. Isto é o que se define como sendo a lei da possibilidade.

Neste momento particular, isto é, hoje, o que eu entendo por fim da arte é que tudo é possível, que a lei da possibilidade não existe e não há nenhuma forma da qual um artista não possa se apropriar. Bidlo é apenas um exemplo paradigmático disso; não quero fazer um juízo de valor: ainda que falemos de fim da arte, na realidade é um período que me parece muito interessante; mas é o primeiro período da história no qual não há uma direção precisa e no qual qualquer escolha é possível.

Temos falado a respeito de um momento em que todas as possibilidades estão abertas: na realidade, trata-se de uma fase muito semelhante àquela que Hegel menciona em sua filosofia da política, um fim da história no qual todos são livres. De fato, a história é vista por ele como um processo gradual de liberação dos homens, partindo de um momento no qual são poucos os livres, para finalmente chegar a outro, no qual todos são livres, que ele identificava com a época em que vivia. Assim sucede hoje na história da arte. O momento atual é muito diferente daquele que encontrei em Nova York quando comecei a me interessar por arte. Aquele foi um período que durou por todos os anos 40/50 e se prolongou em parte até o fim dos anos 60, período que se caracterizou pela presença de um crítico famoso, que escrevia para *The Nation* – jornal para o qual contribuo há muitos anos – Clement Greenberg.

A concepção de Greenberg da história da arte era profundamente diferente daquela que lhes proponho agora. Ele tinha uma teoria do modernismo segundo a qual a pintura desenvolve um processo em direção à tomada de consciência de sua própria natureza – que Greenberg identificava com algumas características: a pintura deve apresentar-se como plana, não deve ser ilustrativa, deve deixar um espaço suficiente para a escultura e para a arquitetura e possui, portanto, aspectos relativos ao espaço e à superfície que são absolutamente centrais. O processo que levava ao modernismo e a uma forma de arte ortodoxa era o de uma tomada de consciência da própria essência que, logo, devia dar forma a exemplos puros de si mesma. Naturalmente essa era uma visão muito dogmática, com base na qual só havia uma possibilidade de se fazer arte; todo o resto da arte era retrógrado, não se podia fazer, e isso implicava uma separação total entre os gêneros e entre as formas singulares de arte, sem nenhuma comunicação; uma situação muito diferente daquela com que nos deparamos hoje.

A inspiração greenberguiana e seu enfoque tiveram uma grande influência no mundo da arte. Um bom exemplo disso foi Ad Reinhardt. Com sua obra tinha-se a nítida sensação de se ter chegado ao fim de um projeto; Reinhardt pintou aquele que devia ser o *Último Quadro*, uma tela quadrada de 50 por 50 polegadas, indubitavelmente muito bela. Ele morreu muito jovem e talvez tivesse continuado a produzir aqueles belíssimos “últimos quadros” negros se os museus continuassem a comprá-los.

Muitos outros artistas fizeram sua essa sensação de ter chegado ao fim de um projeto; entre esses Robert Ryman, por exemplo, cuja característica, desde que começou a pintar, foi, por sua vez, produzir quadros brancos. Naturalmente, são variações desses quadros o que ele produz durante 30 anos, mas que podem bem ser descritos de modo sintético como “quadros brancos”. Outros artistas, por outro lado, tendê visto Ryman e percebendo que ele tinha chegado ao fim de um projeto

artístico, pensaram que lhes era concedido desligar-se do paradigma e poder fazer aquilo que realmente queriam. Entre eles um artista negro, de que gosto muito: Robert Colescott, que declarou querer botar os negros na história da arte. Para tanto repintou muitas obras-primas; por exemplo os *Comedores de Batatas* de Van Gogh, com dois camponeses negros, intitulado a nova obra *Eaten Potatoes*, que na gíria significa “negro” com conotação depreciativa; ou o famoso quadro de Larner, *George Washington Crossing the Delaware*, modificado pela introdução de negros em lugar dos heróis da Guerra da Independência. Em seguida aparecem outros artistas, como Jenny Holzer; no início ela era sobretudo corajosa ao pintar obras abstratas em tiras, mas num certo momento parou e disse: “Quero tentar fazer alguma coisa diferente, tomara que não seja arte, mas quero fazer testes”. Portanto na realidade esse dogmatismo, no qual o paradigma era fundamental, foi necessário para que se chegasse em seguida a um estado no qual não se impõe mais uma escolha obrigatória, mas no qual se é livre, sem mais uma direção única.

Deve-se entender que minha idéia de arte que chega ao próprio fim difere muito do paradigma de Greenberg. Se Greenberg via a arte que chega ao próprio fim como um ponto em que o artista produz formas puras, conformando-se a cânones muito precisos, um quadrado branco ou um quadrado negro, para mim é muito diferente. Segundo minha idéia, a arte que chega ao fim de si mesma é a arte que atinge a compreensão filosófica de sua própria identidade, é a *Brillo Box* de Warhol, isto é, a total semelhança entre dois objetos, dos quais, no entanto, um é arte, enquanto o outro, o real não é.

Por isso o fim da história da arte traz como consequência uma separação entre arte e filosofia: os filósofos se ocuparão de fazer seu próprio trabalho, enquanto os artistas se dedicarão a fazer o que querem sem ter que se conformar a nenhum paradigma, a nenhum projeto, a nenhum esquema pré-estabelecido.