

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História



Dissertação

O Fim da História da Arte: relações entre Arte e História no final do século XX

Diana Silveira de Almeida

Pelotas, 2016

Diana Silveira de Almeida

O Fim da História da Arte: relações entre Arte e História no final do século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2016

Diana Silveira de Almeida

O Fim da História da Arte: relações entre Arte e História no final do século XX

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca Examinadora:

.....

Prof^a. Dr^a. Larissa Patron Chaves (Orientador)

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

.....

Prof^a. Dr^a. Elisabete da Costa Leal

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

.....

Prof^a. Dr^a. Úrsula Rosa da Silva

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)

.....

Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva

Doutora em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Para Maria Regina, José Dionísio e Lucas, por acreditarem.

Agradecimentos

Há seis anos, eu estava saindo de uma zona de conforto e chegando a um novo lugar, onde conheci novas pessoas e possibilidades. Na cidade de Pelotas, encontrei problemas é claro, mas também encontrei soluções, conversas, novos horizontes e muito trabalho. Com esta dissertação, esse ciclo chega ao fim, e (já que estamos falando de pós-modernidade) abre espaço para algo novo.

Gostaria de agradecer as pessoas que estavam há mais de mil quilômetros de distância, mas sempre presentes de alguma maneira. São eles minha mãe Maria Regina, meu pai José Dionisio, meus irmãos Raissa e Leonardo, além de meus padrinhos, tios, primos e avós. A fé de vocês se tornou minha força.

Não posso deixar de agradecer especialmente à Lucas Mendes, cujo apoio, paciência e companheirismo diários me permitiram continuar acreditando. Agradeço também a minha orientadora Larissa Patron, que desde a graduação abraçou a mim e a minha pesquisa.

Ainda, gostaria de agradecer as professoras Elisabeth Leal, Úrsula Silva e Márcia Ivana pela disposição e olhares apurados que muito auxiliaram para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

Enfim, agradeço por tudo que passei e por todos que conheci. Aos problemas, temas, professores e amigos que me fizeram crescer e auxiliaram na expansão do meu pensamento crítico, e no aperfeiçoamento da pessoa que sou hoje.

*A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.*

*Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.*

*E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os dois meios perfis não coincidiam.*

*Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram a um lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em duas metades,
diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
As duas eram totalmente belas.
Mas carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.*

(“Verdade”, Carlos Drummond de Andrade)

Resumo

ALMEIDA, Diana Silveira de. **O Fim da História da Arte: relações entre Arte e História no final do século XX**. 2016.126f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

No final dos anos 70 e no começo dos anos 80 do século XX, o artista francês Hérve Fischer, o historiador da arte alemão Hans Belting e o filósofo americano Arthur Danto, apresentaram teorias sobre a iminência do fim da arte e de sua história. No mesmo período, encontra-se em voga o pensamento da pós-modernidade e a teoria pós-estruturalista, além das mudanças que estão acontecendo nos âmbitos sociais, políticos e artísticos, as quais contribuíram para o embasamento da noção de “fim”. Por trabalhar com o tema de construções historiográficas, são consideradas teorias que pensam as possibilidades de manipulação através do discurso, as influências do tempo histórico do autor e suas próprias convicções, preferências, ideologias e imaginações que direcionam a escrita da história. Pergunta-se qual o significado de “fim” neste contexto, o que deixa de existir na escrita da história, quais as mudanças na teoria da história e na teoria da arte e, quais seriam suas perspectivas a partir de então. Para a revisão historiográfica acerca do fim da história da arte, essa esta dissertação procura relações e cruzamentos entre os saberes da Arte, da História e outras disciplinas, no intuito de ampliar o conhecimento sobre o tema.

Palavras-Chave: historiografia; história da arte; teoria da história; pós-modernidade; histórias relacionais.

Abstract

ALMEIDA, Diana Silveira de. **The End of History of Art: relationship between Art and History in the late twentieth century**. 2016. 126f. Dissertation (Master Degree in História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

In the late 70s and early 80s of the twentieth century, the French artist Hervé Fischer, the German art historian Hans Belting and the American philosopher Arthur Danto, presented theories about the imminence of the end of art and its history. In the same time are in vogue the thought of post-modernity and post-structuralist theory, besides the changes that are happening in the social, political and artistic fields, which contribute to the notion of “end”. By working with the theme of historiographical constructions, theories are considered to think the possibilities of manipulation through the speech, the influences of the author's historical time and their own beliefs, preferences, ideologies and imaginations that direct the writing in history. The question is what is the meaning of "order" in this context, which ceases to exist in the writing of history, what changes in the theory of history and theory of art, and what their prospects from then. For a historiographical review about the end of art history, this dissertation seeks relationships and intersections between the knowledge of art, history and other disciplines, in order to increase knowledge about the subject.

Key-words: historiography; art history; theory of history; post modernity; connect stories

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Calcanhar	24
Imagem 2	<i>Clarinet and Bottle of Runon the Mantlepiece</i>	30
Imagem 3	Estudantes norte-americanos em passeata pelo fim da Guerra do Vietnã	37
Imagem 4	Estudantes sendo contidos pela força militar com bombas de gás lacrimogêneo durante o maio de 1968	40
Imagem 5	Operários da fábrica da <i>Citroen</i> em Paris de braços cruzados em protesto durante o maio de 1968	41
Imagem 6	<i>Still</i> de filme sem título nº 27.....	45
Imagem 7	<i>Portait (Furtago)</i>	47
Imagem 8	<i>Impression du soleil levant</i>	49
Imagem 9	<i>Just what is that makes today's homes so different, so appealing?</i>	52
Imagem 10	<i>Campbell's Soup Cans</i>	54
Imagem 11	A fonte	54
Imagem 12	<i>Box with the sound of its own making</i>	58
Imagem 13	<i>Untitled</i>	59
Imagem 14	<i>One and treechairs</i>	62
Imagem 15	<i>Everithing is purged from this painting but art, no ideas have entered this work</i>	63
Imagem 16	Representação dos períodos arcaico, sublime, belo e imitativo, respectivamente, a partir da estrutura categórica e J. J. Winckelmann	77
Imagem 17	Atlas <i>Mnemosyne</i> : painel nº 48	82
Imagem 18	Registro fotográfico de <i>L'histoire de l'art est terminée</i>	91
Imagem 19	<i>BrilloBox</i>	99
Imagem 20	<i>V-J Day in Times Square</i>	108
Imagem 21	Repercussão de um discurso acerca da imagem nas redes sociais.....	111

SUMÁRIO

1 Introdução.....	11
2 O Caos como a Nova Ordem: mudanças de paradigma e suas influências na História e na Arte.....	17
2.1 Considerações sobre a pós modernidade	17
2.2 Influências Pós- Estruturalistas na História e na Arte	23
2.3 Aspectos contextuais: rupturas sociais e artísticas após 1960	35
3 História e História da Arte: escritas e interpretações em perspectivas relacionais.....	65
3.1 Teorias e Métodos da História	65
3.2 Teorias e Métodos da História da Arte	76
3.3 O “Fim” nos Discursos de Arthur Danto, Hervé Fischer e Hans Belting.....	86
3.4 <i>Interactive Zone</i> : escrita da história e da história da Arte na perspectiva relacional.....	104
4 Conclusão.....	117
Referências	121

1. Introdução

Como uma imagem pode ser interpretada? A motivação desta pergunta resultou em um Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, o qual buscava compreender as diversas maneiras de se fazer leitura de imagem. Ao serem estudadas as diferentes possibilidades, a pesquisa se deparou com um problema acerca da metodologia da escrita de história do tema: como o entendimento que se tem das imagens pode fazer história da arte? Por conta dos objetivos centrais do trabalho, tal apontamento não pôde ser bem explorado, gerando um aumento crescente de curiosidade acerca dos métodos da historiografia da arte. A partir de estudos sobre o tema, encontrou-se uma questão intrigante, cujo resultado culminou na origem desta investigação.

No fim da década de 60 e começo dos anos 90 do século XX, são perceptíveis algumas mudanças em relação ao pensamento teórico da arte e de sua historiografia. O primeiro evento de uma cadeia de reações foi a ideia do fim da história da arte, que aconteceu com *L'histoire de l'art est terminée*. Uma performance realizada em 15 de fevereiro de 1979 na *petit salle*, do Centro Georges Pompidou em Paris, realizado pelo artista e teórico da arte Hervé Fischer.

Na performance realizada no fim da década de 70, Fischer mede a sala utilizando um cordão branco, com outra mão segura um microfone do qual “escandia o compasso do estilo artístico passado, como o tiquetaquear de um relógio”. Ao fixar o cordão exclama: “neste dia do ano de 1979, constato e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada!”. O artista corta o cordão e ainda acrescenta: “O instante em que cortei este fio foi o último evento na história da arte” (BELTING, 2012, p. 206).

O ato artístico resultou em um livro com o mesmo nome, publicado no ano de 1981 pela Balland, em Paris. Nele, o sociólogo expõe os porquês da performance, o que ela representou e o que ela criticou. Uma das colocações do autor é a constatação

de que: “*Les artistes d'avant-garde sont devenus à eux-mêmes leur propre public*”¹ (FISCHER, 1981, p. 75).

Hans Belting, um historiador da arte alemão, teve conhecimento do trabalho de Fischer e, seguindo seu raciocínio, publica em 1983 um livro chamado *Das Ende der Kunstgeschichte?*², no qual expõe que “(...) o discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2012, p. 13). Porém, sem o conhecimento de tais produções, em 1984, o filósofo americano Arthur Danto publica um artigo denominado *The End of Art*³, no qual o autor diz que “Uma história havia acabado (...) qualquer que fosse a arte que seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora” (DANTO, 2006, p. 5).

Para pensar melhor o contexto de tais acontecimentos, pretende-se compreender as relações entre os fatos, que não necessariamente se encontram na teoria ou na historiografia da arte. As décadas de 60 a 90 do século XX – período em que este trabalho se dispõe a pesquisar – foram marcadas por eventos importantes na área da linguística, da teoria da história e da filosofia, que ao serem vislumbrados em conjunto com a história da arte podem permitir um melhor entendimento das mudanças perceptíveis na historiografia.

É o caso da aula inaugural de Michel Foucault no *College de France*, em 2 de dezembro de 1970, intitulada a “Ordem do Discurso”, na qual o filósofo procura desvendar as relações entre as práticas discursivas e os poderes que as permeiam, de modo a perceber que a produção do discurso é sempre controlada e selecionada, principalmente pelas instituições (FOUCAULT, 1996). Outro fator que pode ter influenciado uma necessidade de mudança no discurso histórico em arte, foi o movimento filosófico denominado pós-estruturalismo, em ascensão desde a década de 60. Ele procura trabalhar os limites como cerne dos problemas, colocando objeções críticas à postulados de verdade, de modo à permitir várias interpretações ao que antes possuía um significado único (WILLIAMS, 2013).

¹ “Os artistas de vanguarda tornaram-se o seu próprio público”.

² “O fim da história da arte?”.

³ “O fim da arte”.

Além desses fatos, há também mudanças nas teorias que envolvem a narrativa literária e escrita da história. Em 1973 Hayden White publicou um livro intitulado “Meta-história”, onde ele considera a ordem historiográfica submetida a outras implicações, como por exemplo, a questão da imaginação no trabalho do historiador. Ao pensar que cada historiador irá se deter a cada uma das partes do processo de investigação da maneira que melhor lhe convier e que, é a partir de suas percepções que irão ser construídas as relações entre os fatos históricos (WHITE, 1995), o autor coloca em cheque a cientificidade da disciplina histórica, provocando inúmeros debates sobre o assunto.

Portanto, é no intuito de observar os fatos com um olhar interdisciplinar, que esta pesquisa procura abordar diferentes acontecimentos e investigar as possíveis relações com as teorias da história e história da arte neste período de transição. As décadas de 60 a 90 do século XX foram palco de mudanças em diversas áreas do saber. Com estas, ocorreu uma reflexão por parte das narrativas que fundamentavam as produções até então, deixando de corresponder às novas perspectivas da prática em arte. É nesse contexto, que os já citados estudiosos irão pensar o fim da história da arte.

Com as concepções de Fischer, Belting e Danto, compreende-se que a maneira de fazer história da arte do modo tradicional chegou ao seu fim. Porém, o que foi que mudou? Quais são os elementos historiográficos que deixaram de existir? Essas perguntas, em conjunto com o campo social e cultural do final do século XX, são o que motivam esta pesquisa. O intuito é compreender o momento historiográfico em que as narrativas convencionais parecem chegar ao fim, enquanto autores, que irão pensar a arte e a história, apontam a necessidade de um novo modelo de pensamento.

Para ser possível compreender esta mudança, entende-se que é necessário ultrapassar as barreiras da teoria da arte, de modo a abranger questões trabalhadas por outras áreas. A fronteira disciplinar é um tema que vem ganhando espaço na historiografia, encontrando-se justamente onde a presente pesquisa está, visto que o propósito é construir relações entre os saberes da Arte e da História. É especificamente neste ponto que o trabalho inova e se justifica: na aproximação destes campos do saber, tornando possível abordar um contexto que permeia esferas acadêmicas, culturais e sociais. Ao considerar diferentes olhares sobre o mesmo tema, pretende-se

chegar a uma melhor compreensão do problema proposto. Com a união de tais espaços objetiva-se pensar um tema em comum: construções historiográficas. Portanto, esta pesquisa irá trabalhar com um aprofundamento do debate historiográfico, buscando contribuir com estudos que se referem a temática.

Para abranger a proposta, esta dissertação objetiva: 1) Revisar o contexto social, cultural e artístico nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX; 2) Compreender quais acontecimentos pontuais influenciam a teoria da história e a história da arte neste período; 3) Apontar as teorias da escrita da história e da arte, bem como do pós-estruturalismo e entender como este último se articula em cada uma das áreas citadas; 4) Refletir a respeito da ideia de “fim” da arte e de sua interferência na historiografia. Com tais apontamentos em vista, na finalidade de abarcar todas as questões expostas, pretende-se trabalhar com duas categorias de análise: uma historiográfica, que abordará os problemas ligados às narrativas e teorias historiográficas e uma interdisciplinar.

Para pensar as relações interdisciplinares, serão utilizadas perspectivas teórico-metodológicas relacionais. Enquadradas dentro da ideia de História Global, esta metodologia procura “(...) apreender os múltiplos pontos de vista, e depois interconectá-los” (BARROS, 2014a, p. 88). Tais perspectivas são conhecidas como Histórias Relacionais que se apresentam como uma família de modalidades historiográficas, “(...) visando liberar o historiador dos limites impostos pela obsessão da continuidade espacial e pelas ilusões de isolamento geopolítico, entre outras inúmeras travas que comprimem o habitual olhar historiográfico” (BARROS, 2014a, p. 95). Fazem parte desta família as Histórias Cruzadas, as quais serão o aporte metodológico nesta pesquisa. Representada pela ideia da cruz, a teoria permite um ponto de intersecção entre acontecimentos históricos. Tal perspectiva coloca que os fatos estão sempre influenciados por outros fatos, tornando as histórias múltiplas e plurais. Assim, a dissertação se propõe a comparar os discursos advindos da concepção de fim da história da arte com as transformações paradigmáticas da história, de modo que o foco esteja nos aspectos da escrita histórica.

Dessa maneira, a mesma divide-se em dois capítulos. O primeiro, chamado *O Caos como a Nova Ordem: mudanças de paradigma e suas influências na História e na*

Arte, procurará mostrar as transformações que ocorrem ao longo de todo o período abordado, pontuando considerações sobre a pós-modernidade, no intuito de pensar o movimento, contextualizá-lo teoricamente e entender seus principais pontos de discussão. Para tanto utiliza-se considerações de autores que atuam na filosofia, na história e na arte. Estão inclusas igualmente, as influências pós-estruturalistas na história e na arte. Há um tópico, no qual busca-se aprofundá-las, visto que mostraram-se concomitantes com a ideia de pós-modernidade e, também, parte fundamental para a concepção e realização da mesma. Além da colocação de aspectos fundamentais de algumas teorias, serão pontuadas as relações destas com as áreas supracitadas. Procura-se, igualmente, pensar os acontecimentos sociais, culturais e políticos a fim de estabelecer relações com o momento histórico privilegiado. Além disso, será trabalhado o contexto das produções artísticas vigentes nesse período, que já demonstram as influências dos ideais pós-modernos.

No segundo capítulo, denominado *História e História da Arte: escritas e interpretações em perspectivas relacionais*, pretende-se pesquisar as produções historiográficas do final do século XX, tanto as teorias da história quanto as da história da arte, procurando evidenciar suas características e seus pontos de conexão. Para tanto, serão levantadas as teorias e os métodos da história. A começar pela oposição positivismo versus historicismo, que já mencionavam a oposição entre objetividade e subjetividade na história, passando rapidamente pelas correntes do século XX, chegando às teorias pós-modernas da teoria histórica, pretendendo questionar as certezas postuladas até então. As teorias e os métodos da história da arte estarão presentes, por meio do exame de suas origens práticas e científicas. Alguns dos métodos de interpretação de fontes artísticas para a produção da história da arte serão abordados, até chegar aos métodos interdisciplinares da cultura visual. Da mesma forma, o “fim” nos discursos de Arthur Danto, Hervé Fischer e Hans Belting, será analisado a partir das fontes primárias e na comparação com as produções posteriores desses autores. O objetivo central é buscar a compreensão do conceito de “fim” da arte e da história em cada uma das colocações. E por fim, a conclusão propõe pensar a ideia de fronteira e identidade disciplinar, em suas relações com outras instâncias do conhecimento.

Esta dissertação é dedicada aos estudos da historiografia, tanto da arte quanto da história, bem como seus aspectos relacionais e conectivos. Pergunta-se, portanto, sobre a real natureza do “fim” pontuado no final do século XX. O que é este fim que está em um momento histórico-conceitual, onde não se sabe ao certo se a crítica ao positivismo não é uma característica positivista em si. Seria um fim definitivo, uma transformação, uma quebra? Uma visão radical de um período regado pelos extremismos ou a exaltação de um ponto de vista até então despercebido? Com este sentimento, espera-se apresentar, a partir de um dos pontos de vista, argumentos pertinentes para reduzir fronteiras disciplinares, em prol do conhecimento que pode ser acrescentado na História e na Arte.

2. O Caos como a Nova Ordem: mudanças de paradigma e suas influências da área da História e da Arte

O período estudado nesta dissertação é um momento de transformação. Não somente no âmbito teórico, mas também no artístico, no cultural e no político. Os paradigmas tradicionais, alguns dos quais vigentes desde séculos anteriores, estavam sendo extrapolados, questionados, revisados. No entanto, trata-se do começo de algo novo, os primeiros passos de uma vontade que percebera que o tradicional não condizia mais com a realidade, e que algo deveria mudar. Mas, o caminho a seguir ainda era uma incerteza. Nessa época, vê-se presente o nascimento de uma ideia de pós-modernidade, os primeiros rascunhos e explorações de teorias pós-estruturalistas e algumas tentativas de mudança na sociedade e na arte. Este capítulo pretende ater-se a tais transformações, de modo a criar o pano de fundo para discussões historiográficas vindouras.

2.1 Considerações sobre a pós-modernidade

Um dos primeiros fatos notáveis no estudo dos conceitos do termo “pós-moderno”, é a utilização constante das palavras no plural. De tantos atributos que o conceito/período recebe, um que se pode dizer certo é o da pluralidade. Dentre ideias, conceitos e possibilidades, a pós-modernidade está bem servida de teorização. Ainda assim, não se pode escrever um texto que diga o exato significado do termo pós-modernidade. Já que muitas das teorias que procuram fundamentar o conceito da pós-modernidade, contradizem outras, ou estão de acordo, mas se utilizam de diferentes referências. Há ainda, os que dizem que o pós-moderno nunca existiu e que todas estas colocações são invenções da imaginação humana.

Independente da existência ou não existência de um período pós-moderno – ou das contradições que os conceitos podem vir a ter – é inegável que a ideia de uma pós-

modernidade permitiu um vasto campo de reflexão, dentre as mais diversas áreas do saber. A colocação da dúvida perante o que já se tinha como certo, possibilitou discussões internas nos campos científicos, tornando o debate acerca dos termos de identidade e fronteira mais comuns.

É justamente nessa intenção reflexiva, que se entende a pós-modernidade como plano contextual da discussão proposta. Para um embasamento teórico acerca do tema, cabe mostrar as ideias que circundam o termo e suas possibilidades identitárias, bem como a apresentação dos autores que pensaram a ideia pós-moderna, sendo tanto para defendê-la como para criticá-la.

Para Charles Jencks, teórico da arquitetura, o período pós-moderno está registrado com data e hora de nascimento: às 15 horas e 32 minutos do dia 15 de julho do ano de 1972. Este foi o exato momento em que o edifício *Pruitt-Igoe*, localizado em Saint Louis nos Estados Unidos da América, foi demolido. O prédio habitacional fora projetado por arquitetos ligados ao modernismo, com a finalidade de abrigar pessoas de baixa renda. Depois de finalizado, o prédio foi considerado inabitável e teve de ser dinamitado para abrir espaço para outra construção.

Jencks encontrou na ironia desta destruição a chave para a entrada do novo paradigma. O prédio fora planejado pelo arquiteto Le Corbusier e havia sido premiado como uma “máquina da vida moderna”. Os planos de renovação urbana e ocupação de grandes espaços, para atividades funcionais realizados pela modernidade estavam caindo em desuso, considerados escandalosos e desnecessários. Em vez da monumentalidade, os arquitetos do final do século XX acreditavam que a sociedade precisava de uma revitalização urbana, com paisagens reabilitadas (CONNOR, 2004). Encontram-se agora elementos como ecletismo, citação, moldes e fuga dos padrões habituais do bom gosto (COELHO, 2001, p. 64-65).

Essa data não possui um consenso geral, até mesmo dentro da área da arquitetura há alguns incômodos em relação à tal atribuição. Independente disto, a estipulação de Jencks é um bom exemplo metafórico para entender que a pós-modernidade é uma emergência gerada pela mudança dos paradigmas, a qual se faz perceptível nas mais diversas áreas do saber.

Sendo assim, entende-se que a Pós-Modernidade procede à Modernidade com a intenção de colocar em dúvida as constituições deste primeiro momento. Em uma linguagem pós-moderna, a tentativa de definir um conceito único para o termo já seria uma contradição inicial. Isso porque a “definição” é uma característica moderna. Deste modo, na pós-modernidade é possível repensar os limites das diferenças e das divisões práticas e teóricas.

O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural". Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). (HUTCHEON, 1991, p. 13)

Portanto, a pós-modernidade questiona o que já se tem como verdade. As definições são colocadas em dúvida, de modo a serem ressignificadas. Entende-se como uma renovação do saber científico, que necessita ser readequada aos novos parâmetros. No entanto, este reajuste não significa que as novas conclusões devem ser fechadas, pelo contrário. Um dos fundamentos da pós-modernidade é a valorização e o reconhecimento do processo, de modo que, este se tornará um fator determinante para as negociações e as contradições pós-modernas e não um produto satisfatoriamente concluído e fechado (HUTCHEON, 1991).

Desta maneira, encontra-se uma das principais diferenças posicionais entre os períodos analisados. Ambos compreendem a existência do efêmero, do fragmentário e do caótico. Ao notar tal confusão, a modernidade procura meios de organizá-la, enquanto que a pós-modernidade não intenta mudar a natureza do caos, mas sim trabalhar a partir dos problemas causados por tal desorganização (HARVEY, 2011). Esta percepção faz com que a análise dos fatos ocorra pelo que Coelho (2001) chama de parataxe, que seria:

(...) um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. (...) A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação. (COELHO, 2001, p. 96-97)

Em se tratando de textos acadêmicos, cujo objetivo é a compreensão da cultura de um lugar específico, um método não paratático seria o método totalizante, que observaria casos gerais e isolados, compreendendo-os como constantes e determinando-os como sendo a verdade. Um método paratático observaria os costumes de vários núcleos pertencentes àquele lugar, levantaria os fatos e aproximaria relações que a princípio podem não parecer evidentes, ou até mesmo relacionáveis. Mas, na justaposição das diferenças, onde há o “buraco negro” citado por Coelho (2001), surge uma significação.

Esses métodos totalizantes são conhecidos como narrativas-mestras. Na historiografia, a modernidade foi palco de uma larga produção deste tipo de narrativa. Elas são escritas por “grandes autores” que “seriam aqueles capazes de encerrar um debate, estabelecendo *a verdade*, um conhecimento objetivo e inquestionável” (VASCONCELOS, 2005, p. 86). A pós-modernidade procura questionar essa prática de escrita que, ao desconsiderar as diferenças, acaba por cair na generalização e limitação, ocultando possibilidades.

Justamente por esta natureza problematizante, a pós-modernidade possui proximidade com a teoria histórica. No final do século XX, autores da história, da arte e da filosofia, envolvidos pelas ideias pós-modernas, irão rever as construções historiográficas⁴. Eles fazem um levantamento do que já foi dito sobre os fatos históricos, e questionam as postulações de verdade. É um momento onde a natureza do discurso começa a ser repensada:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um

⁴ Autores como Michel Foucault, na filosofia, Hayden White, na história, e Artur Danto na Arte, promovem reflexão acerca de seus campos epistemológicos. Na história, no que refere a necessidade de se rever certezas, as formas de conceber a noção de evento e narrativa ocupam o centro das discussões, a título de uma crítica gestada na historiografia francesa, que opõe história narrativa de história problema, para citar o trabalho de François Furet, mesmo Pierre Nora, na geração de 1980, tratando de pensar o trabalho do historiador a partir de uma crítica e de uma evidência de processualidades e subjetividades nessa escrita. São autores reflexivos dessa problemática, White, Michel de Certeau, Paul Ricoeur, Roger Chartier, entre outros.

"desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos constructos humanos (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Ou seja, a partir da revisão detalhada e dos questionamentos levantados pela pós-modernidade, percebe-se que os discursos históricos estão envolvidos pela "imaginação modeladora". Segundo Coelho (2001), isso se faz visível ao notar que os discursos estão preocupados com a emissão de juízos de valor. Em outras palavras, compreende-se que o discurso não é imparcial, nele estão contidas as ideologias e considerações do autor – os "constructos humanos". Além disso, entende-se que essas percepções humanas são determinantes para a produção de sentido dos acontecimentos históricos.

Esta situação gera o que Hutcheon chama de "metaficção historiográfica". Compreendendo que a escrita histórica está relacionada com a ideia de ficção (que seriam as imaginações humanas), a pós-modernidade revê o discurso criado pela escrita histórica nos seguintes quesitos:

(...) forma narrativa, a intertextualidade, as estratégias de representação, a função da linguagem, a relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e as consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 14)

Logo, o pós-modernismo procura incorporar a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas, que passa a ser a base para pensar uma reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Tais aspetos históricos influenciam também a teoria literária. Ao considerar que a história está impregnada de ficção, em alguns momentos a literatura se confunde com a historiografia. Hayden White é um dos autores que irá analisar o discurso histórico, por meio da perspectiva literária. Segundo ele, o historiador realiza um ato poético, em que considera o campo histórico e o "(...) constitui como um domínio no qual, é possível aplicar as teorias específicas que irá utilizar para explicar o que estava realmente acontecendo nele" (WHITE, 1995, p. 13).

Foucault também considera essa condição discursiva estritamente ligada às ideologias humanas. Para ele, o autor não é somente o indivíduo produtor do texto, mas também “a unidade de origem da significação do discurso” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Sendo o responsável pela articulação dos fatos, “(...) o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28).

A natureza do trabalho de Foucault está na ideia de manipulação e de controle por parte dos discursos. De fato, um recurso muito utilizado tendo em vista o modo político como a sociedade se constrói. A popularização dos meios de comunicação permite a utilização do mesmo para o convencimento das massas populares, para tanto, existem regras e metodologias discursivas que visam dominar sua estrutura e moldar sua forma. É aqui que se encontra a preocupação historiográfica moderna. Segundo esta última, o domínio das regras do discurso permite a manutenção da “ciência histórica”. No entanto, isto não passa de uma máscara. Como já mencionado anteriormente, por mais que se afirme o contrário, a narrativa moderna é generalizadora e impregnada de ideologia. Algo que a pós-modernidade percebe como inevitável.

Ou seja, as colocações pós-modernas acerca do discurso irão contradizer o que a modernidade chama de ciência histórica. Tais provocações geraram historiadores avessos à teoria histórica pós-moderna. No entanto, em outros ramos do saber a problematização do discurso aceita mais facilmente. Como no caso da crítica e da história da arte, que se encontravam muitas vezes encurraladas pelas narrativas modernistas.

Diferente dos outros períodos, a pós-modernidade histórica e a artística são concomitantes. Essa convergência histórica, provavelmente enquadra-se como um dos fatores, determinantes para a explicação da semelhança entre a teoria da arte e a história durante o período.

Tendo em vista tais aspectos da pós-modernidade, cabe pensar o que seria o “fim” dentro deste paradigma. De fato, a intenção dos conceitos pós-modernos poderia ser considerada a de “dar fim” as várias formas vigentes até o momento. Seria o fim de narrativas mestras e lineares, de uma ideia única de verdade. Fim de um ideal moderno da concepção de ciência histórica; fim da alienação nos discursos e fim da ideia de

progresso como tempero de todas as ações da vida. No entanto, não é a toa que o verbo “ser” está conjugado no futuro do pretérito.

Não é uma tarefa fácil e muitas vezes sequer é uma tarefa desejada, desfazer-se de séculos de tradições. Os ideais pós-modernos foram abraçados por muitos que sentiram a necessidade da mudança, ou que perceberam que a ideia de progresso fazia o homem deixar de lado aspectos importantes do seu próprio cotidiano. As áreas do saber, que lidam mais diretamente com a subjetividade, perceberam isso mais facilmente do que as outras. É o caso das Artes, que já na década de 60 dá indícios de uma transformação. E também da linguística, com a virada que será permeada por áreas como filosofia e literatura. No entanto, mesmo nessas áreas mais abertas a mudança, há resistência. Esse apego ao que é tradicional é encontrado facilmente nos dias de hoje, no final do século XX isso não era diferente.

A ideia de fim pensada pela modernidade, certamente não é bem aceita pelos ideais pós-modernos, já que possui uma conotação absoluta e definitiva, adjetivos que não condizem com os preceitos subjetivos da teoria desse paradigma. Todavia, seria um erro dizer que a pós-modernidade não permitiu mudanças. Pelo contrário, sua natureza problematizante gerou o questionamento de postulados tidos como dados e, subsequentemente, abriu portas para novas possibilidades. Logo, pode-se concluir que a pós-modernidade não finda, mas transforma.

2.2 Influências Pós- Estruturalistas na História e na Arte

Calcanhar (Imagem 1) é uma obra conceitual de John Baldessari, feita no ano de 1986. Nela, o artista se utiliza de imagens já existentes e a coloca em outro contexto – ao lado de outras imagens – na intenção de construir uma relação entre si. A obra é, portanto, um compilado de fotografias que não pertencem ao artista. O elemento comum dentre as imagens é o calcanhar, como o próprio título subentende.



Imagem 1: *Calcanhar*. John Baldessari. 1986. Fotografias preto e branco com tinta óleo, adesivos e acrílico 270,5 x 22,9 cm. Los Angeles Country Museum of Art, Modern and Contemporary Art Council. Fonte: HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 37.

O parágrafo anterior teve como objetivo, analisar a Imagem 1 a partir dos elementos identificáveis em um primeiro momento. Ele une e interpreta dados que permitem dizer o ano da produção e em qual tipo de estilo a imagem se enquadra. Ademais, expõe a intenção do artista, uma conclusão consentida pela composição da imagem realizada pelo mesmo: tanto pelo tema, quanto pela construção pictórica. Esse modo de análise foi muito comum no começo da segunda metade do século XX, quando a França e os Estados Unidos da América estavam mergulhados em um momento denominado “estruturalista”.

O estruturalismo foi popularizado a partir de 1916, com a publicação de “Curso de Linguística Geral”, baseado em aulas de Ferdinand Saussure⁵. O discurso de Saussure é direcionado ao texto. Interpretações realizadas posteriormente irão entender que o texto não precisa ser necessariamente linguístico. Já que este se trata de um signo (ou um complexo de signos), ele pode ser qualquer manifestação da linguagem que transmita mensagens (HEARTNEY, 2002). Logo, pode ser linguístico, visual ou gestual e até mesmo sincrético – ou seja, uma mistura de vários tipos de linguagem. O estudo destes signos se tornou uma ciência, conhecida como semiologia.

A base da argumentação saussuriana entende que a significação acontece mediante o reconhecimento das diferenças, de modo que, quando não há diferença, não há identificação. Para tanto, as características são analisadas pelo princípio da imanência. Ou melhor, é possível perceber a categoria de um texto a partir de suas qualidades imanentes: o que ele apresenta factualmente. Com isto, na equivalência de alguns elementos e na oposição de outros, se faz possível identificar as estruturas (WILLIAMS, 2013).

Em 1949, Claude Lévi-Strauss publica “As Estruturas Elementares do Parentesco”, no qual adapta o modelo de Saussure para o âmbito das Ciências Sociais e da Antropologia. A partir de então, as estruturas passam a ser encontradas na caracterização de grupos sociais, na busca por definir identidades (nacionais, raciais, ideológicas, de gênero etc.). No entanto, o estruturalismo não foi utilizado somente no ramo social. As definições de limites serviram também aos ideais da ciência, que procuraram enquadrar seus objetos de estudo em categorias delimitadas.

O mesmo acontece na Arte. Voltando para o primeiro parágrafo deste subtítulo, vê-se que a identificação dos fatores da imagem se dá pelo que é imanente e, pela eliminação de possibilidades. Se não é pintura, nem escultura, nem desenho, é fotografia. Se não é colorido, é preto e branco. Se não é arte minimal ou pop, é

⁵ *Cours de linguistique générale* (1916). Saussure ministrou três cursos de linguística entre os anos de 1907 e 1910, na Universidade de Genebra. Após sua morte, seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye, editaram o *Cours de linguistique générale* a partir de anotações de alunos que estiveram presentes nas aulas de Saussure.

conceitual. Portanto, percebe-se que a delimitação de fronteiras, realizada a partir dos princípios de inclusão e exclusão de possibilidades, é a base do pensamento estrutural.

Em meados da década de 60, a arte muda a concepção da necessidade de estar inserida e delimitada em um estilo específico. Ela passa a apresentar uma imagem “aberta a diferentes sentidos de valor”, de modo a permitir “múltiplas interpretações e respostas criativas” (WILLIAMS, 2013, p. 36). Quando John Baldessari compilou imagens de calcanhares, colocando-as em um contexto diferente, ele “(...) deixa a tarefa de construção do significado da imagem fotográfica exclusivamente para o observador” (HEARTNEY, 2002, p. 36). A partir do momento em que não são os críticos, a história ou, os próprios artistas que definem o modo como o objeto de arte deve ser interpretado, não existe mais um controle do que a imagem pode significar. Ela está aberta às mais diferentes possibilidades.

No mesmo período, essa abertura acontece em diferentes ramos: literatura, política, história e sociologia. Enquanto o estruturalismo compreende as normas como imposições de limites, em meados da década de 60, a vertente filosófica pós-estruturalista procurará os efeitos dos limites, de modo a trabalhar a partir deles. Deste modo, Williams observa que “a verdade de uma população está onde ela está mudando. A verdade de uma nação está em suas bordas” (WILLIAMS, 2013, p. 15). Coloca-se assim, que a definição de categorias exatas desconsideraria alguns fatores.

Em diálogo com as concepções pós-modernas, o pós-estruturalismo irá trabalhar com os rastros do limite, isto é, com as mudanças e reavaliações. Para tanto, a nova vertente filosófica irá realocar a ideia central de verdade, questionando tudo que já se tinha como dado. O novo pensamento abre uma ruptura no senso seguro de significado e, propõe pensar as transformações e não as definições. A ciência, neste caso, não é deixada de lado, mas,

as teorias e os fatos científicos devem, pois, ser vistos como parte de um leque muito maior de teorias e críticas extras científicas, em particular, em termos da impossibilidade de teorias e verdades definitivas. A suposição de que a ciência é o juiz dos fatos e o principal paradigma de método são submetidas, com o pós-estruturalismo, ao escrutínio em termos de suas pressuposições e exclusões. (...) É bem possível definir o pós-estruturalismo como empírico, contanto que não se imponham limites predeterminados à experimentação. (WILLIAMS, 2013, p. 35)

Portanto, não se nega a ciência, mas não são só as comprovações e experiências científicas que devem ser levadas em consideração. Na compreensão de que há verdades diferentes do que as colocadas pelos fatos científicos e, que o pensamento caminha independente da ciência, outras referências, como experiências de vida e fruição artística, também são consideradas fontes para obtenção do conhecimento.

No pós-estruturalismo, não criamos a linguagem a partir da nossa experiência concreta do mundo. Mas sim o contrário: ela nos cria, no sentido de que uma estrutura complexa de códigos, símbolos e convenções nos precede e determina, essencialmente, o que nos é possível fazer e, até mesmo, pensar. (HEARTNEY, 2002, p. 9)

Com essa linha de pensamento, o pós-estruturalismo trabalha com a possibilidade de que o que a ciência coloca como verdade é apenas mais uma percepção da verdade. Decidir por uma verdade somente seria como olhar para uma bagunça e tentar ordená-la. Essa nova perspectiva entende que todos os fatos pertencem a uma genealogia histórica, ou seja, estão conectados de alguma maneira. “Tudo se desenvolveu a partir de lutas históricas e tudo continua a se desenvolver. Nada é independente de sua genealogia e todas as genealogias se entrelaçam” (WILLIAMS, 2013, p. 31).

Compreende-se, portanto, que os fatos estão inseridos em meio a uma desordem com outros fatos. No âmbito da escrita, quando um historiador olha para o passado, ele necessariamente faz escolhas – ele pode ignorar alguns acontecimentos ou dar mais atenção a outros. Pois, inúmeros empecilhos como o tempo e o espaço que se tem disponível para a criação de um texto, dificultarão o traçado de uma narrativa que abranja toda a genealogia. E ainda, se o fizesse, outro poderia vir e ordenar o caos de uma maneira diferente, a partir de outra perspectiva.

No âmbito da interpretação, os pós-estruturalistas entendem que tudo está em processo. Sendo assim, uma pessoa que leia uma história em dois momentos diferentes, irá percebê-la de duas maneiras diferentes mesmo sendo a mesma, a história muda. Quem dirá quando são pessoas diferentes. Percebe-se que o texto está

aberto a múltiplas interpretações, independente da clareza da narrativa (WILLIAMS, 2013).

Por todos estes aspectos apontados, percebe-se a proximidade que o pós-estruturalismo possui com a História e com a Arte e com as novas formas de fazer dessas disciplinas. Ambas são formas de linguagem, resultados da criação humana e estão impregnadas de sentimentos. Também, possuem um histórico apego às estruturas e à validação comprovada pela ciência. Durante as ideias iluministas e depois estruturalistas da modernidade, a construção do saber histórico e artístico está diretamente ligada à preocupação formal e científica⁶. Uma das grandes contribuições do pós-estruturalismo em ambas as disciplinas, é justamente a possibilidade de afastamento desta necessidade de racionalizar o que não pode ser regado.

Dentro destes pontos, cada autor em particular irá buscar soluções que se tornem viáveis com o pós-estruturalismo. Alguns deles desenvolvem o estudo de pontos específicos, que permitem pensar questões interdisciplinares como a História, a Arte, a Linguística, dentre outras disciplinas. Estes autores são: Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard.

A “Gramatologia” (1967), de Jacques Derrida, traz um conceito que se torna fundamental para o pós-estruturalismo: o da desconstrução. O trabalho de Derrida está focado na análise estrutural dos discursos tidos como grandes verdades. Assim, ele se utiliza da desconstrução como uma investigação, com o intuito de rever a formulação dos discursos científicos. Deste modo, a Gramatologia trabalha como uma “(...) maneira de reparar as fissuras abertas no sentido. Podemos ler nas entrelinhas que a desconstrução revela com frequência que o sentido aparente do texto mascara seu contrário” (HEARTNEY, 2002, p. 9-10).

Desconstruir possui o intuito de mostrar que, se o texto pode ser *desconstruído*, ele foi primeiramente *construído*. Derrida compreende que os textos científicos não passam de colagens e montagens, justapostas para fins de comprovação de fatos ou organização de pensamentos. Com o olhar detalhado voltado ao texto, o processo da

⁶ Vide pontos 3.1 e 3.2 dessa dissertação.

desconstrução coloca em dúvida e reorganiza os discursos normalmente aceitos em um modo de resistência ao que é tido como verdade absoluta:

o efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. Cada elemento citado, diz Derrida 'quebra a continuidade ou linearidade do discurso e leva necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido com relação ao seu texto de origem; a do fragmento incorporado a um novo todo, a uma totalidade distinta.' (HARVEY, 2011, p. 55)

A desconstrução permite encontrar esses fragmentos e entendê-los de outras maneiras, que não as que foram interpretadas pelo autor. Seria o olhar atento e desconfiado, porém sem o intuito de destruir o trabalho primeiro. Por mais que o conceito trabalhe nas entrelinhas dos textos, a metodologia utilizada pela Gramatologia possui como objetivo a revisão sobre as condições e possibilidades da escrita.

Combinando esta possibilidade, com as questões já levantadas sobre a ciência no pós-estruturalismo, percebe-se que os estudos da Gramatologia fazem com que as grandes verdades possam desmanchar. Justamente, pela intenção de não acabar com o que se tem, mas sim de abrir novas possibilidades, a desconstrução questiona as grandes narrativas. Percebe-se que a História é uma construção e que, ao ser revista, ela pode se abrir a questões até então não percebidas.

Se for possível aplicar o processo de desconstrução à Arte, pode-se pensar que ela já se preocupava com este artifício, no trato das formas e nas experimentações vanguardistas. Movimentos como o Cubismo, incitam seus artistas a passarem pelo processo de alcance da imagem realista, para depois exercitarem o olhar de modo a desconstruir as formas bem definidas. Podemos observar essa preocupação formal na Imagem 2, onde o artista Georges Braque (1882-1963) representa de uma maneira quase abstrata um clarinete e uma garrafa de rum. A desconstrução, que vem nos moldes pós-estruturalistas, pode ter auxiliado a arte a ampliar a aplicação do termo.



Imagem 2: *Clarinet and Bottle of Rum on the Mantlepiece* (1911). Georges Braque. Óleo sobre tela. Tate Collection, London. Fonte: <http://www.theartstory.org/artist-braque-georges-artworks>. Acesso em: 22/01/2016.

Em relação à disciplina histórica, o processo de desconstrução é um dos motivos para o desenvolvimento dos estudos sobre a ideia de construção historiográfica, a qual irá questionar as verdades postuladas pelos textos. Nesta perspectiva, encontram-se autores como Hayden White, afirmando que cada historiador irá se deter como melhor lhe convier em diferentes partes do processo histórico, fazendo com que o texto histórico seja uma construção criada pelas percepções e investigações pessoais de cada autor (WHITE, 1995). Com isto, percebe-se que uma mesma história poderia ser contada de diversas maneiras, questionando a totalidade historiográfica.

Com tais discussões, a escrita histórica passa a ser repensada em diversos aspectos. John Gaddes (2003), por exemplo, atenta o olhar para os jogos de escala que acontecem dentro da operação historiadora. Michel de Certeau (1982) irá pensar o trabalho do historiador como uma operação interpretativa, considerando que tal aspecto está presente desde a seleção das fontes e não somente na parte dissertativa; quando pensa acerca da teoria histórica. Paul Ricoeur (2007) chama a atenção para os aspectos narrativos do texto. Em diálogo com a compreensão de Certeau, Paul Ricoeur acredita que a interpretação se encontra em todos os níveis da construção histórica, isto é, na seleção das fontes, na narrativa e na compreensão da escrita. Portanto, de acordo com esse último, a construção do conhecimento histórico também ocorre da parte de quem lê e interpreta a escrita (REIS, 2010).

O debate levantado, pela teoria de Derrida, permitiu um questionamento metalinguístico na historiografia. O entendimento de alguns trabalhos começa a acontecer de maneira diferenciada. François Hartog (1999), por exemplo, percebe uma construção historiográfica desde os tempos de Heródoto. Tal mudança, perceptiva, acaba por influenciar o modo como a história tem sido feita e traz suas inovações até os dias de hoje, momento em que se vê teorias como a *Histoire Cruzée* e a *Interconnected Histories*⁷, dentre outras modalidades, problematizando a metodologia da escrita da história.

No entanto, não foi somente na questão construtiva que o pensamento pós-estruturalista contribuiu para a História e para a Arte. Em 1968, Gilles Deleuze (1925-1995) publica “Diferença e repetição”; em 1969 “A lógica do sentido”, em conjunto com Félix Guattari (1930-1992) que também terá a autoria compartilhada com Deleuze em 1972, no “Édipo Rei” (publicação da qual Lyotard também participa) e em “Mil Platôs”, lançado em 1980. No conjunto dessas obras, se encontra a filosofia desenvolvida por Deleuze, cujo nascimento se dá por conta de uma preocupação com as estruturas.

Primeiramente, Deleuze não se opõe às estruturas, ao contrário: suas tendências à fixidez são motores que condicionam a transformação das coisas. Segundo o autor, a

⁷ Tais possibilidades de escrita da história estão sendo desenvolvidas recentemente, dentre outras características, acreditam na interconexão dos fatos históricos, considerando a história como múltipla e não una. Essas novas metodologias serão discutidas no ponto 3.4.

rigidez impulsiona aspectos criativos do pensamento (WILLIAMS, 2013). Cabe ressaltar que, não se deve entender o pós-estruturalismo como algo que sobrepõe, ou destrói com o estruturalismo. Para Deleuze, este é um processo de transformação, não de destruição. O autor acredita que processos de transformação são agenciados por “encontros”, que seriam o ponto de intersecção entre coisas. Nos encontros ocorrem roubos, que são sempre criativos (GALLO, 2008) e a partir deles se faz possível criar coisas novas.

Ele entende que, o pós-estruturalismo trabalha com relações e com mudanças entre estas relações. É nesse sistema relacional, onde é possível visualizar uma rede complexa de envolvimento e encontros:

relações estruturais são completas no sentido de que uma relação está conectada a todas as outras relações. Assim, quando uma dada estrutura emerge, é apenas por focar algumas relações ao invés de outras. Mas as relações ‘descartadas’ ou ‘separadas’ ainda estão aí como um background para as selecionadas. (WILLIAMS, 2013, p. 91)

O conceito exposto acima acredita na existência de um caos, onde todas as coisas estão relacionadas de alguma maneira. Além de trabalhar com essa desordem, Deleuze incluiu neste processo relacional conceitos abstratos, como a imaginação, o subjetivo e a opinião por exemplo. O que faz com que as possibilidades relacionais sejam múltiplas, tornando impossível de se alcançar um objeto final fechado. Sempre haverá mais combinações possíveis.

Essa compreensão múltipla, que abrange distintas perspectivas, parece, num primeiro momento, ser tão desorganizada quanto o caos a que ela está direcionando o olhar. Porém, quanto as críticas de que a teoria deleuzeana é contra qualquer posicionamento acadêmico, considerando-o sempre incompleto e inacabado, existe uma resposta:

a opinião luta contra o caos que é a multiplicidade de possibilidades; incapaz de viver com o caos, sentindo-se tragada por ele, a opinião tenta vencer o caos, fugindo dele, impondo o “pensamento único”. Mas essa fuga é apenas aparente; o caos continua aí, sub-repticiamente jogando dados em nossas

vidas. O que importa não é vencer o caos nem fugir dele, mas conviver com ele e dele tirar possibilidades criativas. (GALLO, 2008, p. 49)

Portanto, a filosofia deleuzeana entende a existência do caos e a impossibilidade de existir uma verdade única que tente descrevê-lo, ou estruturá-lo. De qualquer modo, é possível compor narrativas que compreendam as múltiplas possibilidades relacionais. Ao saber que não se pode totalizar, pode-se extrair saídas criativas. Para tanto, Deleuze acredita que existem três saberes que conseguem mergulhar no caos: a filosofia, que cria conceitos; a arte, criadora de afetos e sensações e, a ciência, geradora de conhecimentos. A relação desses três âmbitos⁸ possibilita respostas criativas.

Com o desenvolver de sua teoria, Deleuze e Guatarri dão ao caos o nome de Rizoma, definido no primeiro dos Mil Platôs:

diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remetem necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes (...). O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: as linhas da segmentariedade, da estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 43)

Sendo o pano de fundo de uma rede, com infinitas possibilidades, o Rizoma se torna um grande desafio à escrita da história. Olhar para o passado torna-se uma questão de opinião, selecionando e deixando de lado outros tantos caminhos. Na Arte, no entanto, o pós-estruturalismo deleuzeano e a teoria rizomática se tornam uma fonte frutífera para temas e construções narrativas. Tal perspectiva pode ser um problema

⁸ Cabe ressaltar que o autor não os compreende como saberes isolados e bem definidos. Para ele, as ideias permeiam esses termos como elementos que possibilitam diálogos relacionais.

para a História quando está atrelada ao rigor científico. Para Arte, no entanto, ela parece abrir novos horizontes.

Em “Discurso, Figura” (1971), Jean-François Lyotard (1924-1998) trabalha dentro de textos para abri-los, ou desconstruí-los. Ele não pretende dar um fim às estruturas, pois acredita que a ordem é necessária, porém não absoluta. Em um processo de desconstrução criativo e transformado, Lyotard pretende tornar as estruturas maleáveis. Seu trabalho é voltado para uma perspectiva artística, principalmente por serem os “Eventos estéticos” seu principal foco de discussão.

Lyotard acredita na incapacidade do discurso em capturar e transmitir a magnitude dos eventos estéticos, os quais seriam os sentimentos e emoções tais como uma crise de raiva ou ansiedade, uma carícia, ou uma grande frustração. E, mesmo que não consiga captar a essência do evento sentido, o discurso sempre estará impregnado de algum sentimento. Para ele, “(...) a energia e a intensidade dos sentimentos (...) se tornam diferentes para diferentes espectadores” (WILLIAMS, 2013, p. 124).

Já que a verdade é uma questão de perspectiva pessoal apreendida por diferentes intensidades, o autor compreende que a construção de grandes-narrativas é algo impossível. Uma narrativa que englobe todas as possibilidades relacionais será sempre uma violência, pois nela estarão construídas relações forçadas, esquematizadas por lógicas sem racionalidade. Assim, fica claro que “(...) nenhuma estrutura pode dar conta da complexidade de eventos que circulam por ela, a transformam e a põem em colisão com outras” (WILLIAMS, 2013). O que se pode fazer é estar aberto ao máximo de eventos possíveis.

Ainda em “Discurso, Figura”, Lyotard traça uma relação com a Arte quando trabalha o termo “figural”, que seria a união de matéria e sentimento. A Arte seria, portanto, o ponto relacional entre um objeto funcional e um evento sentido. “A obra não é uma figura fechada, mas uma matéria aberta associada com sentimentos” (WILLIAMS, 2013, p. 131). Logo, o primeiro parágrafo deste subtítulo, que descreve a obra *Calcanhar* de uma maneira objetiva e fechada, pareceria a Lyotard uma violência aos eventos. A obra está ali porque ela, diferentemente da linguagem escrita, possui os artifícios para dar conta da intensidade emocional.

Além destes três autores, existem as teorias pós-estruturalistas de Foucault, voltada à crítica da história. Há também as considerações linguísticas de Júlia Kristeva (1941). Ainda no debate acerca do pós-estruturalismo, faz-se relevante o diálogo com a psicanálise de Jacques Lacan (1901-1981), bem como o discurso literário de Roland Barthes (1915-1980), que a princípio tem um ponto de vista estruturalista, contudo passa por uma transformação e levanta questões como “a morte do autor”, ressignificando completamente o modo de compreensão dos textos/obras.

Com isto, percebe-se que o pós-estruturalismo trabalha nos diálogos interdisciplinares que permeiam áreas como a Literatura, Artes e Ciências. Utilizando de uma obra de arte, pode-se iniciar um discurso acerca das convenções estruturais, é como vê-la sem regras, aberta às possibilidades do porvir. Ainda se faz possível traçar relações com a história, sua escrita e cientificidade. Com tantas relações, em meio ao caos e às desconstruções, o movimento pós-estruturalista se torna um grande *background* da sociedade pós-moderna e de suas consequências.

2.3 Aspectos contextuais: rupturas sociais e artísticas após 1960

Os avanços científicos do século XX, as fronteiras nacionalistas bem definidas, os conflitos políticos e geográficos, dentre outros fatores, foram determinantes para a ascensão do que Hobsbawm (2013) chama de “uma era de catástrofes”, culminando no evento postulado como o mais cruel da história moderna. A Segunda Guerra Mundial foi o resultado do recuo dos governos democratas e da economia liberal, anteriormente instigada pela crescente industrialização. Os governos que se sobrepuseram, nazismo e fascismo, mostraram-se intolerantes e totalitários ao ultrapassar os limites da violência e da barbárie.

A barbárie, por sua vez, embalou os anos seguintes à Guerra. Os anos de 1950 a 1970 foram “(...) a era clássica da tortura ocidental”, incitada principalmente pelas instabilidades geopolíticas geradas pela bipolarização do mundo (HOBSBAWN, 2013, p. 358-359). Os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas transformaram-se em líderes de blocos políticos, com estratégias opostas para a restauração mundial. O capitalismo e o socialismo passaram a disputar relações

de poder, presentes tanto no caráter bélico e militar quanto na disputa tecnológica e cultural.

Em relação aos conflitos, uma corrida armamentista apenas aumentou as tensões diplomáticas entre as duas grandes potências. Os anos subsequentes à Segunda Guerra foram palco de muitos conflitos e divisões mundiais. Em 1948, a Coreia, recentemente emancipada, dividiu-se em Coreia do Norte (República Popular Democrática) que defendia ideais soviéticos e em Coreia do Sul (República Coreana), influenciada pelos EUA. Os polos permaneceram em guerra até 1953. Em 1961, o governo comunista da República Democrática Alemã, construiu em Berlim o maior símbolo da divisão mundial ao levantar um muro que dividiu uma nação.

Também em 1961, o então presidente John Fietzgerald Kennedy, contra a opinião de muitos cidadãos estadunidenses (Imagem 3), enviou trezentos pilotos das forças armadas americanas para o Vietnã do Sul, na intenção de enfrentar as ações militares comunistas da Frente de Libertação Nacional, conhecidos como vietcongues. O conflito entre, o Vietnã comunista e os Estados Unidos capitalista, já estava ocorrendo desde 1954. Porém, foi em 1968 que o conflito armado se tornou expressivamente violento, levando à morte de mais de 60 mil pessoas até 1975, ano de término da Guerra do Vietnã.

Houve, igualmente, um período de conflitos envolvendo os países colonizados da Ásia e da África: os processos de descolonização. As potências imperialistas da Europa ainda estavam se recuperando das duas grandes Guerras (de 1914 a 1918 e de 1939 a 1945), sendo assim, passavam por dificuldades econômicas que impediam a manutenção das colônias. Além disso, no intuito de aumentar o contingente de soldados para a Segunda Guerra, países como a França prometeram outorgar a independência das nações africanas se as mesmas disponibilizassem artifícios para o conflito. As revoltas nacionalistas, a Carta do Atlântico⁹ e a Conferência de Bandung, foram alguns eventos que exerceram grande influência contra o domínio colonial e a valorização da cultura e das identidades das nações africanas (SARAIVA, 1987).

⁹ Carta assinada pelos Estados Unidos da América e pela Grã-Bretanha no ano de 1941. O acordo reconhecia o direito às autonomias nacionais.



Imagem 3: Estudantes norte-americanos em passeata pelo fim da Guerra do Vietnã. Fonte: BRANDÃO, Antonio Carlos. Movimentos culturais de juventude. São Paulo: Moderna, 1990, p. 41.

Apesar disso, tais iniciativas não garantiram uma qualidade de vida aos cidadãos. As recentes nações necessitavam de um governo que propiciasse a sustentação do povo sem a supervisão imperialista. Esta necessidade encontrou dificuldades, já que países foram formados com tribos diferentes em costumes e língua. Ademais, mesmo com a implementação dos direitos humanos igualitários, o preconceito racial ainda era muito presente.

Em meio a tantos problemas sociais e políticos, causados por valores preconceituosos e radicais da sociedade tradicionalista, um sentimento de insatisfação começou a crescer em meio à juventude. Começam movimentos de revolta, explicitados por meio do comportamento, do vestuário e da produção cultural em geral e, em destaque a música.

No começo dos anos 60, entra em cena a música folk, caracterizada por um estilo de música mais amena em comparação a guitarra elétrica distorcida do rock'n'roll. A folk, envolvida pelos acontecimentos vigentes, adotou letras com consciência política

que narravam tanto as lutas pela igualdade dos homens, bem como protestava pelas guerras e agressões militares decorrentes em todo o Globo. Surgem os ídolos Joan Baez e Bob Dylan, com canções como *We shall overcome* (1962) e *Blowin' in the wind* (1963) cujas letras, sobre vontade de vencer e necessidade de lutar pelos seus ideais, tornaram-se hinos dos movimentos revolucionários (BRANDÃO, 1990).

Alguns anos depois, nascia o rock britânico, com bandas como *The Rolling Stones* e *The Beatles*. Ativos até os dias atuais, *The Rolling Stones* inovaram nos anos 60 ao construírem um instrumental mais carregado, em conjunto com as letras que narravam conflitos pessoais, iniciando uma tradição do que ficou conhecido posteriormente como o estilo “rock clássico”. *The Beatles*, por sua vez, em pouco tempo transformaram-se no grupo musical mais ouvido no mundo. A banda se diferencia pelo rock pop e pelas letras que demonstram perceber os problemas da sociedade, falam de amor, superação e da crença de que tudo vai ficar bem. É o caso das músicas *Yesterday* (1965), *All you need is love* (1967) e *Here comes the sun* (1969).

Ambas as bandas, embalaram a juventude da década de 60 e começaram a criar uma personalidade rebelde, agenciando movimentos que ficaram conhecidos como a “contracultura”, uma forma de negação dos padrões estabelecidos pela sociedade, em busca de possibilidades alternativas. A consciência da contracultura foge das regras e dos limites, em prol da liberdade e da satisfação pessoal.

(...) A partir dos anos 60 a juventude passou a apresentar críticas mais contundentes à sociedade moderna, não só negando os seus valores, mas tentando criar e vivenciar um estilo de vida alternativo e coletivo, contra o consumismo, a industrialização indiscriminada, o preconceito racial, as guerras etc. Com isso, essa juventude mais crítica e politizada nega a cultura vigente, até então sustentada e manipulada em sua maior parte pela indústria cultural. Essa reação jovem é conhecida como “contracultura”, simbolizada principalmente pelos hippies, mas que para alguns voltaria a se repetir de maneira diferente com os punks no final dos anos 70. (BRANDÃO, 1990, p. 12-13)

Com esse pensamento, o Movimento Hippie foi fundado no começo dos anos 60 por alunos e professores das universidades do estado da Califórnia nos Estados Unidos da América. O grande motivo que impulsionou os ideais do grupo foi a aversão à Guerra do Vietnã e à convocação obrigatória de jovens americanos, que não

retornavam para casa. A revolta perante a situação levou grupos estudantis a saírem de suas casas, alugarem grandes casarões antigos e viverem isolados em comunidades alternativas.

O termo Hippie vem da gíria americana “*hip*”, muito utilizada na década de 50 para chamar o que fosse “legal”. Ao ver a morte de amigos na guerra, os jovens envolvidos pelo movimento começam a acreditar que a vida é curta demais e que deve ser aproveitada no “aqui e agora”, sob o lema do “paz e amor”, sem guerras e conflitos. A organização nas comunidades hippies procurava fugir ao máximo da sociedade de consumo (BRANDÃO, 1990).

As drogas sintéticas, como a mescalina e principalmente o LSD, eram muito utilizadas. O efeito causado pelas drogas propiciava o que os hippies chamavam de “experiências místicas” e “viagens coletivas”, que possibilitavam a “abertura da mente”. Por fim, a música exerceu grande influência nas comunidades, que por vezes possuíam suas próprias bandas¹⁰. Por conta desses hábitos inovadores para a época, a cultura hippie fica conhecida pelo slogan do “sexo, drogas e rock’n roll”.

Outros movimentos de contracultura reverberaram no mundo de várias maneiras, como o estudantil. Na França, por exemplo, houve em 1968 a rebelião estudantil mais conhecida da história, influenciando na época muitos outros países como a Inglaterra, o Brasil, a Polônia, a China, o Japão, os EUA etc. O “É proibido proibir”, lema da luta francesa em maio de 68, levou estudantes (Imagem 4) e trabalhadores (Imagem 5) a questionarem a política e a organização dos serviços públicos.

O maio de 68 francês foi uma brecha histórica que colocou em xeque uma sociedade em que se pensava a partir de modelos ideológicos preestabelecidos, de maneira orgânica e sem fissuras; ensinou que uma revolução não nasce apenas sob o efeito de um conflito interno entre opressores e oprimidos (luta de classes). Afinal, em quais desses dois grupos encontravam-se os estudantes franceses? Na luta, nas barricadas de rua e fábricas ocupadas, ficou claro que não bastava a existência de grandes (e lentos) partidos políticos; era preciso que a imaginação tomasse o poder. (BRANDÃO, 1990, p. 54-55)

¹⁰ O incentivo do público hippie e da juventude rebelde ao redor do mundo propiciou a criação dos grandes festivais de música. Os primeiros foram Monterrey Pop Festival, Woodstock, Altamont e Ilha de Wight.

A revolta francesa influenciou movimentos estudantis em países comunistas, que passaram a ignorar a opressão militar russa, por mais que estivessem sofrendo agressões. No Brasil, as movimentações estudantis que protestavam contra a ditadura militar, implantada desde 1964, não geraram bons resultados. Além de muitos desaparecidos, as manifestações brasileiras foram um dos motivos que os militares utilizaram como desculpa para a criação do Ato Institucional nº 5¹¹. Nos EUA, o movimento negro estava em grande efervescência, sendo em abril de 1968 que Martin Luther King Júnior fora brutalmente assassinado. Pela não aceitação do que era estabelecido pelos governos, sindicatos e partidos políticos e, pelo alvoroço que repercutiu em todo o mundo, o ano de 68 ficou conhecido como o ano da “Grande Recusa”.



Imagem 4: Estudantes sendo contidos pela força militar com bombas de gás lacrimogêneo durante o maio de 1968. Fonte: <http://www.abril.com.br/imagem/maio-68-10g.jpg>. Acesso em 26/02/2015.

¹¹ O Ato Institucional nº 5, ou AI-5, foi o quinto regimento decretado pelo governo militar instaurado no Brasil. Concedeu poderes supremos ao presidente da República, como a permissão para suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, o direito à intervenção direta nos Estados e Municípios, permitia a cassação de mandatos políticos. Também proibiu manifestações populares públicas e impôs a censura prévia aos meios de comunicação e entretenimento.



Imagem 5: Operários da fábrica da *Citroen* em Paris de braços cruzados em protesto durante o maio de 1968. Fonte: <http://www.abril.com.br/imagem/maio-68-13g.jpg>. Acesso em 26/02/2015.

Essas manifestações, como já colocado, estão no início do movimento de contracultura, que por sua vez é uma reação contrária àquela aceita pela maioria hegemônica. Ela é adotada por uma maioria numérica de trabalhadores e jovens, em vias de representar a luta das massas. Contestam o poder público e social, os direitos dos cidadãos e o estigma da sociedade perfeita – que vê com idolatria a pátria, a família bem estruturada e a sociedade submissa. A partir desse sentimento, os movimentos a favor das minorias ganham força.

Os conflitos raciais não eram um problema somente no continente africano, como se pode imaginar. Em protestos sobre a discriminação racial, nos meados da década de 50 nos Estados Unidos da América, Martin Luther King Júnior (1929-1968) em conjunto com a Conferência Sulista de Liderança Cristã, organizaram uma campanha de desobediência civil. Esta, por sua vez, não se utiliza da violência e “(...) parte do princípio de que, se uma lei é injusta, como as leis segregacionistas de vários estados norte-americanos, em relação aos negros, ela mesma constitui um ato de agressão” (BRANDÃO, 1990, p. 37). No famoso discurso *I have a dream*, de 1963, realizado em meio à Marcha de Washington por Empregos e Liberdade, Martin expõe

seus ideais não somente de igualdade, mas também de fraternidade perante todas as raças.

As lutas do movimento resultaram na criação da Lei dos Direitos Civis de 1964, que tornou ilegal a discriminação e permitiu o livre usufruto dos espaços e serviços públicos. Em 1965, entra em vigor a Lei dos Direitos de Voto, permitindo a igualdade no acesso às ações políticas (BRANDÃO, 1990, p. 39).

O movimento negro, já vinha traçando lutas há algumas décadas, mas por mais que a ONU e as leis nacionais assegurassem seus direitos, a comunidade negra continuou se deparando com alguns governos e populações preconceituosos. De 1948 a 1992 a África do Sul viveu o Apartheid, um período de segregação racial – imposta pelo governo do Novo Partido Nacional – que restringia à uma minoria branca, os direitos políticos e econômicos, enquanto que a maioria negra era obrigada a viver em comunidades isoladas, determinadas pelo governo.

Os anos de Apartheid foram marcados por revoltas, manifestações e políticas de desobediência civil. Nelson Mandela (1918-2013), Líder do Congresso Nacional Africano que lutava pelos direitos negros, foi preso e condenado à prisão perpétua em 1962. Mesmo com intervenções da ONU nos anos 70 e 80, a política nacional não abriu mão do regime racista. Somente em 1989, após 44 anos de Apartheid, com Frederick de Klerk (1936) na presidência é que o clima segregacional começa a mudar¹². (SILVA, 2008)

Em 1966, ainda na luta pelos direitos da minoria racial negra, houve na cidade de Oakland, nos EUA, a formação do grupo denominado Panteras Negras (VASCONCELOS, 2005). O movimento acreditava que a população negra deveria ser armada, com o intuito de se defender dos atentados contra a raça, principalmente em relação à força policial americana, a qual desobedecia as leis que prescreviam os direitos negros. Seguindo os ideais marxistas de lutas de classes, o movimento pediu ao governo dos EUA indenização pelo momento histórico de escravização e barbárie.

¹² Nelson Mandela é liberado da prisão em 1990, revigorando a força do Congresso Nacional Africano. Em 1992 um plebiscito no qual somente brancos poderiam votar, 69% dos votos foram a favor do fim do Apartheid na primeira eleição presidencial mista, em 1994, Mandela se torna presidente da África do Sul.

Em meados de 1960, o ativismo negro começava a dar claros sinais de mudança em relação a suas estratégias e objetivos. Desapontados com os poucos resultados obtidos com as táticas de protestos não-violentos, e decepcionados com a lentidão nas mudanças sociais no governo Johnson, que receava atrair antipatia de brancos do sul, muitos militantes negros abriram-se à possibilidade do uso de violência para a obtenção de seus objetivos. Além disso, eles passaram a ver como inviável, e mesmo indesejável, uma integração negra à sociedade que os brancos haviam criado. Esses militantes propunham então que, para se tornarem verdadeiramente livres da opressão branca, os negros deveriam criar suas próprias instituições e cultivar seus próprios valores culturais. (VASCONCELOS, 2005, p. 90)

Os Panteras Negras reivindicavam o direito a uma educação guiada pelos pontos de vista negros. Também, requisitavam o julgamento por pessoas da mesma raça, melhores condições habitacionais e o fim do abuso e do preconceito por parte das forças policiais e da população branca. Foi um movimento organizado, que em meio as lutas e reivindicações, ainda conseguiam prover serviços educacionais, alimentícios e médicos à população negra. Por mais que seus protestos e ações acontecessem de forma violenta, a sua existência permitiu uma vida melhor a muitos cidadãos negros e latinos.

Outra corrente de minoria, que ganha voz a partir da segunda metade do século XX, é o movimento feminista. Em 1948 Simone de Beauvoir (1908-1986) publica o livro “O Segundo Sexo”, com grande repercussão por mostrar as condições da mulher e seu caráter natural para enfrentar as barreiras impostas pelo outro sexo. Levantam-se questões como o direito de decidir sobre a sua própria vida e o próprio corpo, assim começam as lutas por,

(...) direito ao aborto, a uma sexualidade livre sem a determinação heteronormativa, o confronto com o modelo patriarcal de família e com a invisibilidade jurídica da mulher, a qual após o casamento perderia todos os direitos civis e passaria a depender da autorização do marido para qualquer ato, até mesmo o de conseguir um emprego. São temas de grandes atos do movimento pelo mundo. (GURGEL, 2010, p. 6)

Os ânimos mudam ainda mais quando, em 1961 a pílula anticoncepcional passou a ser comercializada. Em se tratando do controle total do corpo, o movimento feminista começa a ser representado por intelectuais, que se baseiam na psicologia

para fundamentar seus ideais de libertação corporal e social. O movimento entende que, não somente a dominação de classes exclui uma parcela da população, mas também a dominação do homem sobre a mulher representa um perigo aos direitos do gênero. As lutas feministas seguem no decorrer dos anos e, ao longo do tempo, começam a se formar organizações que prezam pela manutenção e execução dos direitos adquiridos pelas mulheres (GURGEL, 2010).

A Arte acompanha a tendência de produção de imagens a favor do movimento feminista. Para fortalecer a ideia de que a imagem da mulher feliz foi imposta pela mídia, teóricas feministas acreditam que a arte não deve mostrar o lado positivo das experiências da mulher e sim o contrário (HEARTNEY, 2002). A Arte seria uma tentativa de desconstruir o que fora construído midiaticamente.

Em 1978, a artista Cindy Sherman (1954) começa a produzir uma série de fotografias onde ela mesma se encontra em diversos papéis femininos, estigmatizados pelo cinema. A série *Untitled Film Stills* (Imagem 6) fora aprovada pelo movimento feminista, por ser considerada “uma exposição brilhante da ideia de feminilidade como mascaramento” (HEARTNEY, 2002, p. 57).

Por uma questão de adequação aos estudos sociais e de abrangência do termo, “estudos feministas” passou a ser entendido como “estudos de gênero”. Deste modo, a luta por direitos relacionados às condições do cidadão perante a sociedade, passaria a proporcionar espaço para outras condições que não somente a feminina (VASCONCELOS, 2005).



Imagem 6: *Untitled Film Stills n° 27*. Cindy Sherman. 1978. Fotografia sobre papel 97,5 cm x 68,3 cm. Tate Gallery. Fonte: HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 58.

Em se tratando de gênero, outra minoria ganha força e vai às ruas na década de 60. No dia 28 de junho de 1969, gays, lésbicas e frequentadores do bar Stonewall de Nova Iorque, se rebelaram contra a violência da polícia, direcionada àqueles que se relacionavam com pessoas do mesmo sexo. Durante cinco dias houve rebeliões contra o poder abusivo, em protesto à discriminação. Um ano depois, 10 mil pessoas marcharam em nome da primeira rebelião a favor dos direitos sociais dos homossexuais. Desta maneira, o dia 28 de junho ficou conhecido internacionalmente como o Dia do Orgulho Gay. Desde então o movimento gay passou a exercer atividades de militância que

(...) buscavam elaborar novas formas de representação dos homossexuais para a sociedade, através de uma reconstrução na relação homossexualidade/sociedade e da construção de identidades mais positivas, embasadas na valorização da auto-estima, da auto-imagem e do auto-conceito de seus integrantes. (MOLINA, 2011, p. 954)

Com o reconhecimento da identidade, aos poucos, o que antes era escondido, passou a ser entendido como algo que deve ser normal e respeitado. A valorização da estima levantada pelas lutas homossexuais, permitiu a um grande número de pessoas, a possibilidade de experimentação de relacionamentos alternativos e com pessoas do mesmo sexo. O debate se intensifica quando, na década de 80, surge a ameaça da AIDS, com grande proliferação nos relacionamentos gays.

Na Arte, também encontram-se manifestações da identidade gay. Em vias de extinção da discriminação e da aceitação da condição humana, as obras de arte produzidas para/pelo mundo gay, possuem o intuito de escancarar a realidade, principalmente aos olhos de quem não aceita a homossexualidade. É o caso de obras como a do artista Yasumasa Morimura que, em um processo parecido ao de Cindy Sherman, se auto-retrata travestido de mulher, em obras de arte icônicas (Imagem 7).

Em meio a este olhar voltado para o “Outro”, haverá ainda no final da década de 70, um movimento de contracultura que repercutiu na juventude. O Punk é um dos últimos movimentos jovens da segunda metade do século XX, agindo contra os ideais e os hábitos hegemônicos. Manifesta-se, primeiramente, como uma reação comportamental rebelde e passa a se organizar como movimento social, político e artístico (TEIXEIRA, 2007).

Representado na música por bandas como *Ramones*, *Sex Pistols* e *The Clash*, o punk se caracteriza pelo protesto sarcástico – percebe-se pelos nomes de músicas como *Sub-Mission* (1977), *God Save the Queen* (1977) e *No One is Innocent* (1979). O rock possui batidas pesadas, porém rápidas e compostas por acordes fáceis. Os temas procuram tratar de questões como a discriminação, o desemprego, a política, a pobreza, dentre outros conflitos vigentes. A maior parte dos integrantes de bandas punk, eram de origem pobre, ou não viam possibilidade de crescimento mediadas pelo governo. Com isso, o Punk passou a ser um movimento que pregou a individualidade e a independência. Começa a política do DIY (*do it yourself* ou “faça você mesmo”).



Imagem 7: *Portrait (Futago)*. Yasumasa Morimura. 1988. Fotografia Colorida. 210,2 x 299,7 cm. Cortesia de Luhring Augustine, Nova York. Fonte: HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 75.

Assim, surgem os estilos alternativos: jeans rasgados, cabelos arrepiados e coloridos, *piercings*, tatuagens, maquiagens carregadas e um toque erótico. As pessoas não precisam mais vestir o que a mídia diz que tem que ser. As bandas, não precisam mais do respaldo da televisão e das rádios para poderem crescer e os quadrinhos não precisam mais serem produzidos por grandes editoras; tornam-se fanzines, que são as revistas em quadrinhos independentes. Com o advento da mentalidade autônoma, o movimento Punk prega a política anarquista que, em termos gerais, defende o fim do Estado e de sua autoridade e opressão. Algo provavelmente inviável em um mundo que se encontrava bipolarizado.

Percebe-se, portanto, que a partir dos anos 60 começam movimentos que procuram contestar a política de bipolarização e seus inevitáveis conflitos sociais. Os estudantes, os negros, as mulheres, os operários, os intelectuais, os jovens, os hippies, os artistas, os punks e todos os que iam contra a cultura hegemônica, não se calam perante os problemas colocados pelas formas de governo vigentes, cujas

manifestações tradicionalistas eram impostas pela mídia e aceitas por uma maioria branca e burguesa. Todas as formas de autoritarismo, totalitarismo, colonialismo e militarismo eram um atentado a liberdade e a vida das pessoas que, se viam obrigadas a inserirem-se em um sistema redutivista e condutor. Em contrapartida, tem-se a contracultura e as lutas das minorias, os conflitos sociais e os movimentos de desobediência civil, todos em prol de ideais específicos. Mas alguns em especial eram comuns a todos: a busca pelo respeito e pela liberdade.

Diante desse cenário, não é à toa que a partir da década de 60, agiliza-se a politização das manifestações artístico-culturais e a reavaliação do que antes se tinha como dado. É um momento, onde o social e o político permitiram que a teoria e a prática se reinventassem, se repensassem e se recriassem. As implicações de tais eventos, tanto na teoria histórica, quanto artística, poderão ser percebidas adiante.

Neste turbilhão de mudanças políticas e sociais do final do século XX, encontra-se um ponto que merece atenção, já que se trata da fonte principal para a construção da História da Arte: a transformação nas produções artísticas. Assim como a divisão histórica, a arte possui sua modernidade e sua pós-modernidade. E, apesar da Arte não acompanhar o tempo moderno histórico¹³, a pós-modernidade é concomitante em ambas.

A modernidade na arte possui seu início em 1874, quando, no final do período romântico, surgiu uma corrente artística denominada Impressionismo. A utilização das cores e a produção formal das obras desse movimento possuíam originalidade, como se pode observar em *Impression du soleil levant* (Imagem 8), por isso causaram grande impacto no público que acompanhava a arte. A ideia de vanguarda¹⁴ cresce e a busca pela inovação se torna um ponto chave deste período. Os novos modos de produção levam os artistas e as obras de arte em direção da abstração plena (COELHO, 2001). Por mais que, tal caminho tenha sido um impulso à produção e tenha gerado grandes obras de arte, o experimentalismo causou um grande afastamento do público.

¹³ Enquanto que o começo da Modernidade histórica se dá em torno dos séculos XV e XVI, considera-se o começo da Modernidade Artística somente no final do século XIX.

¹⁴ Por vanguarda, do francês *avant-garde*, podemos entender a ideia de estar à frente, do novo e da ruptura, utilizado para exemplificar a busca da originalidade nas obras de arte (CANTON, 2009).



Imagem 8: *Impression du soleil levant*. Claude Monet (1872-73), Pintura. 48 cm x 63 cm. Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A partir dos anos 60, alguns movimentos da arte problematizam os dogmas modernos. Aos poucos, as obras de arte passam a estabelecer relações maiores entre arte e vida, contradizendo o princípio moderno de que a arte deve servir à própria arte. Deste modo, ocorre o que Hutcheon chama de “transgressão de limites aceitos de antemão” (1991, p. 25), ou seja, inicia-se um movimento de ressignificação de conceitos e ideias: o pós-modernismo.

Caracterizado de maneira variada como “uma descrença em relação a metanarrativas”, “uma crise de autoridade cultural” e “a mudança da produção para a reprodução”, e citado em conversas acompanhado de palavras como “descentrado”, “simulação”, “esquizofrênico” e “antiestético”, o pós-modernismo parece existir sutilmente, como algo que só pode ser definido como a negação de outra coisa. (HEARTNEY, 2002, p. 7)

Sem negar sua natureza contraditória, o pós-modernismo na arte começa a partir das influências do pensamento pós-estruturalista e com as concepções de fim das grandes narrativas. Já que, resulta de uma reação contrária ao movimento moderno, procura trabalhar nas fronteiras, nas exceções, nos limites, negando a categorização e valorizando as diferenças. Tal contraste entre os períodos artísticos se torna mais claro quando se percebe que:

o que sustenta o modernismo na arte é antes um programa ou ideologia do que qualquer forma particular identificável de prática; por isso o que subjaz o debate sobre o pós-modernismo é uma mudança desse programa. Em outras palavras (...), o modernismo artístico é definido em algum ponto entre a prática e a teoria, entre os objetos artísticos e suas definições. O debate do pós-modernismo torna essa inter-relação ainda mais complexa. (CONNOR, 2004, p. 70)

Longe da ideia de formar uma opinião única – como por exemplo, um texto que define uma imagem, ou um manifesto que dita tanto o que o artista deve fazer, quanto o que os espectadores devem compreender – o debate pós-moderno na arte se dedica às múltiplas possibilidades e interpretações. Deste modo, os principais conceitos modernos, como a vangloriação do artista e a fé cega nas narrativas mestras, são repudiados pela concepção pós-moderna, já que tais atributos modernistas são de natureza direcionadora e fechada.

Porém, existem divergências quanto à intencionalidade de tais posicionamentos. Ao procurar uma definição precisa dentro das teorias da arte sobre o pós-modernismo, faz-se perceptível o que Linda Hutcheon quis dizer, com a afirmação de que “(...) o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). No que tange especificamente à crítica da arte desse período, por exemplo, as opiniões diante das intenções artísticas são contrárias.

Segundo Connor (2004), existem dois posicionamentos da crítica perante o movimento pós-moderno na arte: o pluralismo conservador e o pluralismo crítico. O primeiro acredita no desaparecimento da vanguarda, bem como em uma arte que agora pode mostrar-se como sempre foi: ligada às vontades das instituições e do mercado. O segundo, pelo contrário, se dedica a procura de “(...) modelos de práticas artísticas oposicionais” (CONNOR, 2004, p. 79). Tal vertente entende a negação do modernismo justamente como uma afronta aos cânones artísticos e às instituições.

Apesar dos pontos de vista diferentes, ambas as vertentes negam o heroísmo vanguardista, discordam do ponto de vista no qual o artista é mais importante que a obra e, que a arte deve servir à própria arte, gerando o descaso moderno perante os problemas sociais e políticos. Independente da intencionalidade dos objetos, há o consenso de que a arte deve se relacionar com os múltiplos contextos possíveis.

Ao considerar que a pós-modernidade se inicia a partir dos questionamentos supracitados, esta dissertação pretende ressaltar a arte que acontece entre os anos 60 e 80 do século XX. Neste período, entra em cena a Arte Pop, abrindo as portas para a cultura e ao gosto da massa nas galerias de arte. O Minimalismo, que traz o espectador para a obra de arte quando esta ocupa o espaço e a Arte Conceitual, na qual a ideia é a obra de arte, sendo mais importante do que o objeto final (HEARTNEY, 2002, p. 11-12).

Estas manifestações da arte, ainda se enquadram em uma ideia de “movimento”, já que publicam manifestos e, as suas maneiras seguem padrões estéticos e ideológicos definidos por narrativas que os acompanham. Apesar disso, trazem consigo ideais que contradizem a tradição moderna, ironizando-a e questionando seus postulados. Segundo Coelho (2001), um texto de Mário Pedrosa de 1966 chama esta fase de “nova figuração”, que seria um momento de transição entre a arte moderna e a pós-moderna, pretendendo “(...) passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva e, quando individual, através do humor” (COELHO, 2001, p. 58-59). Desse modo, as “últimas vanguardas”¹⁵ abrem caminhos para novas possibilidades, provocando a necessidade de novos conceitos sobre a arte. Para o melhor entendimento das implicações destes movimentos, volta-se o olhar atento a cada um.

No princípio, a corrente artística denominada Arte Pop, não foi muito bem aceita de antemão. Foi um movimento que cresceu e ganhou força gradativamente nos Estados Unidos da América em meio a uma tradição greembergiana¹⁶ de crítica da arte. A obra, considerada como a primeira representante do movimento foi *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Imagem 9) feita em 1956 pelo artista Richard Hamilton (LUCIE-SMITH *apud* STANGOS, 2000).

¹⁵ Grifo da autora. O termo é uma percepção da pesquisa, não possui referências anteriores.

¹⁶ Clemente Greenberg (1909-1994) foi um crítico de arte estadunidense “(...) cujo pensamento foi guiado por uma poderosa e convincente filosofia da história” (DANTO, 2006, p. 73), o que permitiu que seus escritos exercessem muita influência no século XX. O crítico apoiou fortemente o movimento expressionista abstrato. Seus estudos são sobre elementos formais da arte e sobre o desenvolvimento histórico da arte e da arte moderna.

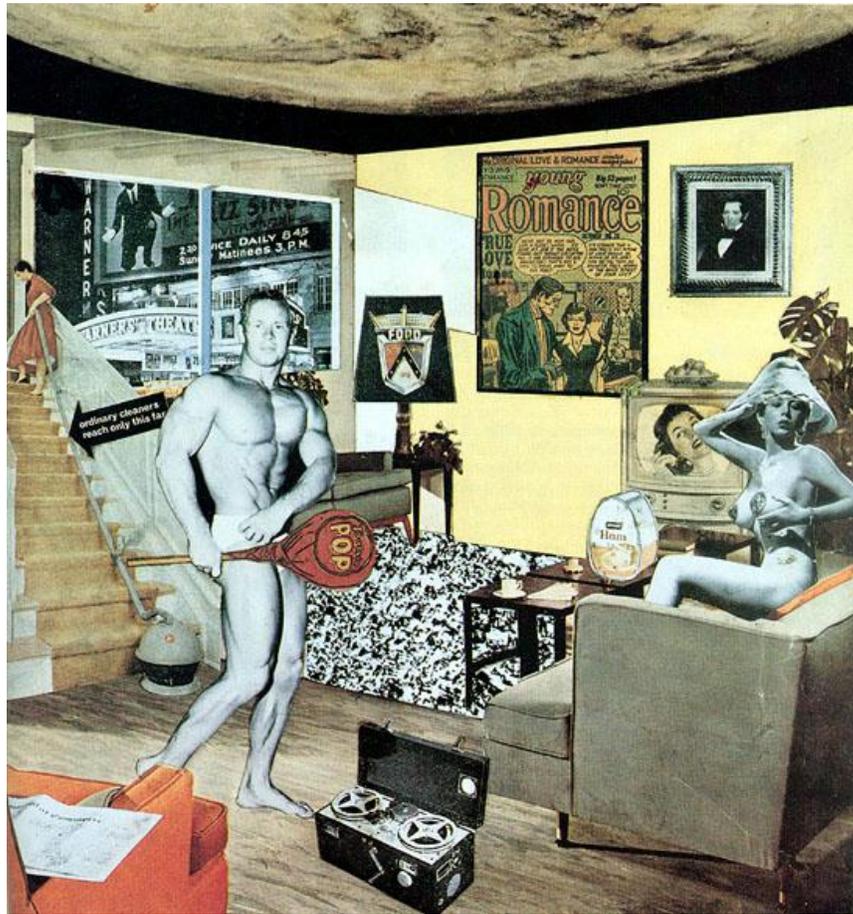


Imagem 9: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?). Richard Hamilton. 1956. Colagem 26 x 25 cm. Coleção Edwin Janss Jr. Fonte: STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Em um momento em que o Expressionismo Abstrato¹⁷ era o ápice da arte, uma obra que possui como características formais uma cena realista, feita de recortes de revistas e jornais colados numa superfície pequena, não recebeu muitos elogios a princípio. A utilização de uma técnica compositiva da Arte Pop, considerada como lazer

¹⁷O expressionismo abstrato foi o primeiro movimento da arte nascido em solo estadunidense, em meados de 1940. Trabalha com a pintura, na valorização do improviso e do gesto espontâneo. Possui como característica a recusa da representação de atributos não artísticos. Para tanto, os pintores do movimento procuram se expressar com uma intenção anti-narrativa, se embasando nas teorias de Jung sobre o subconsciente.

e não arte, bem como a sátira explícita da imagem, causou certo receio da parte dos teóricos da arte estadunidense.

Porém, o nome “Arte Pop”, derivado de arte popular, não foi escolhido em vão. As obras pertencentes a esse movimento possuem como inspiração elementos da cultura de massa. Com a utilização de histórias em quadrinhos, recortes de revista, ícones da moda e reproduções de objetos de mercado, a arte pop acabou por se aproximar do público e ganhar espaço nos leilões de arte, tornando-se um alvo cobiçado pelos grandes colecionadores. Dessa maneira, em pouco tempo o movimento passou do estranhamento à aceitação da massa.

O trabalho com a cultura pop foi uma brecha não somente para a aceitação do público, mas também para as discussões críticas acerca dos objetos da arte. Cabe lembrar, que a cultura pop é uma evolução do mercado, “(...) produto da Revolução Industrial e de uma série de revoluções tecnológicas que lhe sucederam. Juntam-se moda, democracia e máquina e a cultura pop é uma parte do resultado.” (LUCIE-SMITH *apud* STANGOS, 2000, p. 282). A produção de objetos em massa é uma “faca de dois gumes”: assim como permite o reconhecimento imediato derivado da repetição e semelhança de elementos, também gera um rápido desinteresse. Onde tudo é igual, nada mais se destaca. Onde há um consumo em massa, os produtos são descartados em um curto espaço de tempo.

Com este debate em mente, obras como Caixas de Brillo (1964) e latas de Sopa Campbel (1962) (Imagem 10), de Andy Warhol, pinturas que reproduzem produtos comuns, ganham grande destaque e geram discussões de diferentes naturezas.

A primeira discussão, possibilita pensar a sociedade de massa e a maneira como as pessoas reagem a ela: fria e automaticamente. “Para Warhol, a repetição também estava ligada, de maneira mais fundamental, ao modo como vemos e tratamos outros tipos de imagens e objetos.” (ARCHER, 2001, p. 10). Assim sendo, em um processo semelhante ao da *Fonte* de Duchamp (Imagem 11), a exaltação de objetos pertencentes a vida comum, ganha espaço novamente na teoria da arte.



Imagem 10: *Campbell's Soup Cans*. 1962. Pintura a óleo em polímero sintético e duas telas. Cada tela 20 x 16" (50.8 x 40.6 cm). MoMa, Nova York, Estados Unidos. Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962. Acesso em: 15/02/2016.



Imagem 11: A fonte. Marcel Duchamp. 1917. *Ready-made*. Milão, coleção particular de Arturo Schwartz. Fonte: FARTHING, S. (org.) 501 grandes artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

A nova discussão, no entanto, percorre posicionamentos diferentes. Enquanto Duchamp procurava ironizar as tradições da arte, chamando atenção para um objeto qualquer, assinado por uma pessoa qualquer, a nova utilização dos elementos do cotidiano levantou a possibilidade de algo que fora desconsiderado pela arte nos primeiros anos do século XX: a aproximação do público em geral. Apesar de repercutir o interesse e o rápido descarte, a utilização de objetos reconhecíveis na arte neste período histórico, ganha aceitação. Já que, a modernidade propiciou o afastamento do público com o radicalismo extremamente formal e distante da realidade de algumas vanguardas.

A segunda discussão está justamente na aproximação da arte com a cultura de massa viabilizada pelo mercado. Com a absorção dos insumos comerciais, o objeto de arte, que representa um objeto de massa, passou a ser cobiçado no mercado de arte. Os artistas da Arte Pop:

(...) assumiram os desejos gerados pela mídia que os escravizava, reconhecendo sua própria cumplicidade entusiástica na ampla disseminação da cultura de consumo. O mercado deixou de ser o inimigo e o status da arte como mercadoria foi um fato a ser, ironicamente, celebrado. (HEARTNEY, 2002, p. 43)

Esta compacialidade com o mercado e inserção na mentalidade capitalista, foi posteriormente mal vista por alguns críticos da arte que passaram a entender a Arte Pop, como um movimento mais preocupado com o sistema financeiro do que com a função da arte em si. Isto é o que Heartney chama de “(...) controle da consciência individual pela mídia e pela publicidade” (2002, p. 42).

Há ainda, um terceiro tópico de discussão possibilitado pela Arte Pop, apontado por Arthur Danto. O autor disserta sobre os objetos de arte feitos para serem exatamente iguais aos encontrados no supermercado. A aparência da obra não importava mais, podendo se assemelhar com “coisas meramente reais” (DANTO, 2006, p. 16). Considerando que a visualidade das obras não define mais o que é arte, Danto entende que o significado de arte não precisava mais ser ensinado por meio de exemplos visuais. Logo,

(...) no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia. (DANTO, 2006, p. 16)

Ressalta-se a dúvida de que, se tudo pode ser arte, o que um objeto de arte possui, que qualquer outra coisa não possua? Deste modo, o autor chega à conclusão de que, com as mudanças da arte do final do século XX, começa o momento de pensar a arte filosoficamente¹⁸.

Portanto, não são somente os atributos formais que são discutidos na Arte Pop. Na verdade, a forma tem uma parcela pequena dentro deste movimento. Ele inova pela aproximação da cultura de massa com uma cultura erudita, permitindo uma relação mais estreita do público com os objetos de arte, que passam a serem elementos pertencentes ao cotidiano midiático. Possibilita discussões acerca do mercado de arte, da recepção do público, bem como coloca um problema identitário perante a arte: se tudo pode ser arte, o que caracteriza uma obra? Todos esses pontos divergem das concepções artísticas modernas, eles quebram paradigmas, criam novas possibilidades e problemas dentro do campo da arte daquele momento e da que ainda estava por vir.

Em Arte e, principalmente na História da Arte, é comum dizer que cada novo movimento nasce de uma reação ao anterior ou aos anteriores. Apesar da parcela de verdade que existe nessa colocação, ela está tão intrínseca que pouco se discute a seu respeito. Pouco se discute acerca da mudança. O que se tem normalmente é o discurso de que antes era “A” e depois ficou “B”. E, entre A e B, exaltam-se diferenças, o que B repudia em A. Obviamente, tais questionamentos são necessários para uma melhor compreensão das partes isoladas. Isoladas. Mas será que os fatos, acontecimentos ou movimentos da arte devem ser pensados somente de maneira isolada?

Quando se fala da Arte Minimal, costuma-se dizer que toda a aversão à gestualidade e à improvisação do artista é uma reação à saturação de tais características, cuja imposição havia ocorrido nos anos anteriores pelos representantes

¹⁸ As concepções do autor serão detalhadamente trabalhadas no tópico 3.3.

do Expressionismo Abstrato. Diz-se que, os minimalistas não aceitam a pintura e até mesmo que não aceitam a escultura. Encontramos tal posicionamento em grandes nomes da teoria como: Michel Archer, que escreve que “Para Judd, o aspecto vazio desta arte [a arte minimal] era sintomático do que ele via como a crescente irrelevância das atitudes estéticas tradicionais.” (ARCHER, 2001, p. 46). Na verdade, no texto “Objetos Específicos”, Donald Judd deixa claro o porquê da não utilização da arte como era feita no Expressionismo Abstrato:

as objeções à pintura e à escultura soarão mais intolerantes do que são. Há qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo, não por elas do modo como tem sido feitas por aqueles que desenvolveram as recentes e avançadas versões. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido. (JUDD *apud* FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 97)

Ou seja, ao estudar a Arte Minimal, não se deve pensar que ela aboliu veementemente a pintura e a escultura por não serem boas, ou porque os artistas não gostassem de tais coisas. Objeções existem, mas isto não diminuiu a credibilidade das preferências artísticas anteriores. A questão aqui é a vontade de fazer algo novo, de compreender o que foi feito anteriormente e reinventar, criar.

As principais ideias minimalistas assumem um compromisso com a simplicidade da coisa, com a clareza do que está sendo visto. A maior parte das obras da arte minimal, são objetos simples e sem ornamentações, blocos uniformes, de cor única e chapada sem variações de tons, como podemos observar em *Box with the sound of its own making* (Imagem 12). Procurando fugir da ilusão artística propiciada pela representação, o movimento busca a literalidade dos objetos em um equilíbrio simétrico das formas, entendendo que o que faz a Arte é o mínimo de subjetividade possível (GABLIK *apud* STANGOS, 2000).

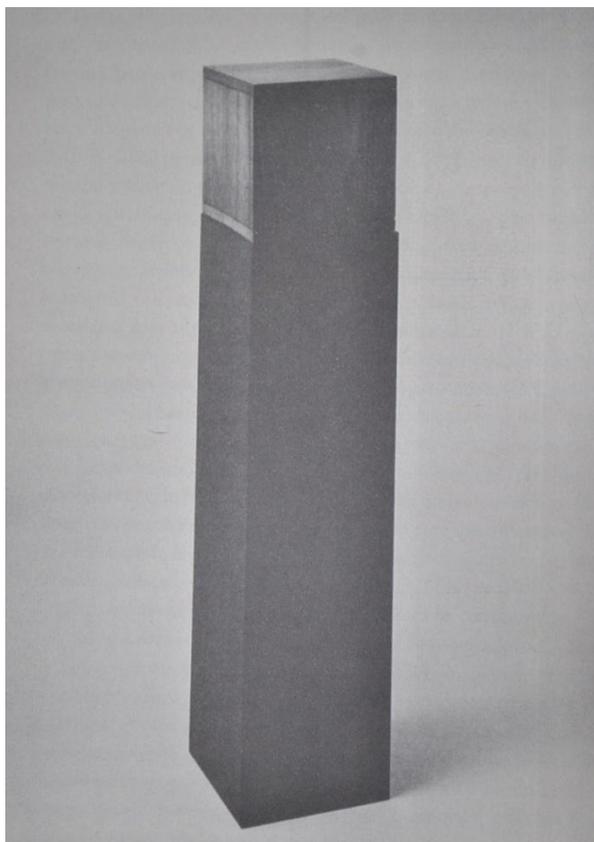


Imagem 12: *Box with the sound of its own making* (Caixa com o som de sua própria feitura). 1961. Robert Morris. Seattle Art Museum e Sr. e Sra. Wright. Fonte: DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006, p. 88.

Não é considerada nem pintura nem escultura, mas parte do princípio de ambas. O minimal se preocupa com a correspondência do espaço, mas não do modo como acontece com as esculturas, pois elas são compostas em si. A preocupação do novo movimento é o diálogo do objeto com o lugar. Por isso, muitas criações são em módulos (Imagem 13), iguais e ordenados, eles devem ser vistos de uma só vez e não devem chamar atenção para módulos específicos: eles interagem com o meio (JUDD, 2006). Por esse motivo, entende-se que a obra minimal é tridimensional.

O que o minimalismo procura defender com mais afinco, é também o que lhe causa mais problemas: de que não há nada para ver ali além do que o espectador de fato está vendo. Para exemplificar a questão, pode-se expor uma relação obra-público percebida por Didi-Huberman. Em *O Que Vemos No Que Nos Olha* (1998), o autor entende que o minimalismo é o melhor exemplo em arte para se pensar a dicotomia

entre *tautologia* e *crença*. Para ele, o homem da tautologia é o que enxerga somente o que a visão lhe permite ver, enquanto que o homem da crença procura significados além do que se consegue ver. A tautologia, não percebe significados além de um cubo branco, a não ser a constatação óbvia de que o objeto apresentado se trata de uma forma qualquer, pintada com uma cor qualquer. A crença compreende que o cubo branco está apresentado desta maneira por um motivo, que o objeto é um cubo e é branco por alguma razão que não está explícita.

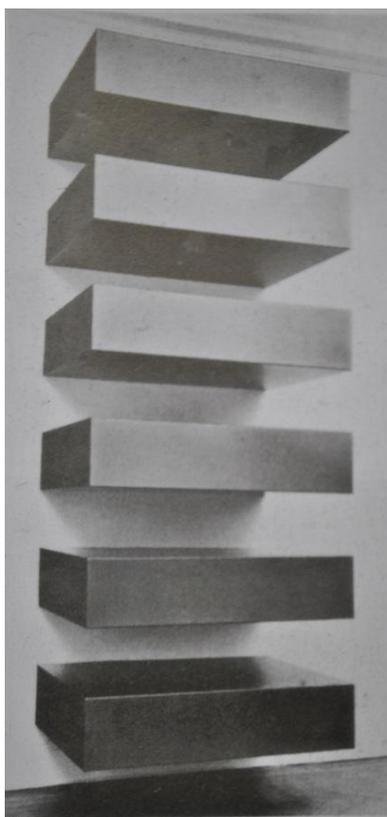


Imagem 13: *Untitled*. Don Judd. 1970. Alumínio anodizado (azul uniforme). Oito caixas, cada uma 22,8 x 101,6 x 78,7 cm (a intervalos de 22,8 cm entre elas). Coleção Leo Castelli. Fonte: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Pode-se entender o minimalismo como uma busca incessante pela postura tautológica de Didi-Huberman. O feito puro e literal busca não ter significados para além do que de fato ele é enquanto forma. Encontramos isto também, na proposta de Robert Morris, que acredita que uma escultura deve ser um “(...) objeto gestáltico. Ou seja,

uma forma simples cujo formato total possa ser imediatamente apreendido pelo observador.” (ARCHER, 2001, p. 56-57). Isso porque a intenção dos artistas, não era de a Arte representar a realidade, como acontece com a arte feita até então, mas sim de que essas novas criações fossem uma realidade em si mesmas.

Ao fazer com que suas obras ocupassem as três dimensões, Judd acreditou ter enfrentado com êxito o problema do ilusionismo, sendo o espaço real mais poderoso e específico, em seu entender, que o espaço representado. E como já não eram um “substituto” da realidade – mas eram uma realidade e não um mero reflexo dela – Judd designou suas novas obras por um novo nome: objetos específicos. (GABLIK *apud* STANGOS, 2000, p. 217)

Estas novas criações da arte, aparentemente descompromissadas de quaisquer preocupações sociais e até mesmo artísticas, não obtiveram bom reconhecimento por parte do público espectador e da crítica de arte da época. Novamente, há um problema identitário. A falta de subjetividade e simbolismo nas obras fez (e ainda faz), com que as pessoas se perguntassem o porquê de formas simples e estáticas, sem significado algum, serem nomeadas com o título de Arte.

Por fim, a Arte Conceitual é considerada a última vanguarda do século XX. É também, a de maior repercussão e duração. O movimento teve início no começo dos anos 60 e abrangeu artistas do mundo inteiro, tanto que não se faz possível delimitar um local onde o conceitualismo possa ter começado, ou exercido mais influência. Seus ideais permanecem firmes até os dias atuais.

Quando se fala de Conceitualismo na Arte, a maior parte dos escritos inicia com um relato da obra de Marcel Duchamp e seus *ready-mades* – “A Fonte” (Imagem 11) é um exemplo – que seriam um ou mais objetos comuns que passam a ser considerados como arte, através de critérios estéticos elaborados pelo artista (SMITH *apud* STANGOS, 2000). Além do já citado debate acerca da identidade de um objeto de arte, Duchamp modificou o ato artístico a uma atividade até então inexplorada na arte: uma deliberação intelectual.

Os *ready-mades* de Duchamp foram considerados durante algum tempo, como o “movimento de um homem só”, mesmo que as ideias do artista tivessem sido utilizadas pelos dadaístas e pelos surrealistas (SMITH *apud* STANGOS, 2000). Foi somente

depois de quase 50 anos de seu primeiro *ready-made*¹⁹ e, após inúmeras transformações na sociedade e na arte, que a Arte Conceitual retoma os princípios do artista:

(...) a partir de meados da década de 60 e de uma geração mais jovem é que a contribuição revolucionária de Duchamp incendiou a imaginação de tantos artistas que o seu “movimento de um homem só” converteu-se em multidão. Alcançando sua mais pura e mais ampla expressão, a sua “arte como ideia” foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias. (SMITH *apud* STANGOS, 2000, p. 224)

A arte como ideia, portanto, toma diversas formas. Ou seja, a Arte se desapega da necessidade de construção de um objeto a ser vangloriado e expande seu campo de possibilidades. Para tanto, a linguística se mostrou um instrumento eficaz, sendo amplamente utilizada com finalidades problematizadoras e/ou provocativas. Em 1965, Joseph Kosuth, um dos principais artistas do movimento, apresenta pela primeira vez *One and Three Chais* (Imagem 14). Com as colocações de três elementos, que representam a “ideia de cadeira” (o objeto, a definição do dicionário e uma representação da imagem de cadeira). O artista procura provar que “(...) a arte não eram as fotocópias concretas, mas sim as ideias que as representam” (ARCHER, 2001, p. 82).

A definição do dicionário é somente a descrição da ideia, não podendo ser a coisa em si. A fotografia é uma cópia do conceito de cadeira. Nem mesmo o objeto “real”, apresentado na instalação, é uma representação fiel de “cadeira”, pois ela é apenas uma das milhões de cadeiras que existem na realidade. A obra de Kosuth propõe uma reflexão metalinguística em relação à arte, demonstrando que a realidade está na ideia e não em suas representações.

¹⁹ *Roda de Bicicleta* foi o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp, feito em 1912: uma bicicleta montada em cima de um banco.

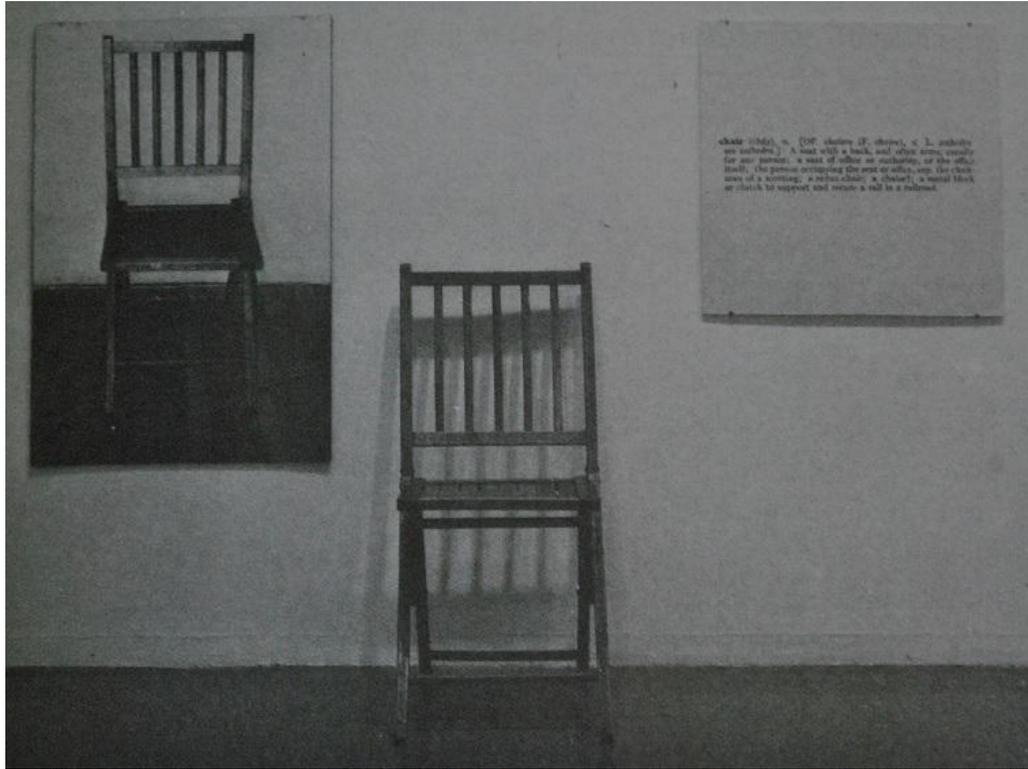


Imagem 14: *One and Three Chairs* (Uma e três cadeiras). Joseph Kosuth. 1965. Cadeira dobrável de madeira, cópia fotográfica de uma cadeira e ampliações fotográficas de uma definição de dicionário para a palavra cadeira; cadeira 82 x 37,8 x 53; painel fotográfico 91,5 x 61,1; texto do painel 61 x 61,3. Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Na mesma linha, existem trabalhos como a pintura de John Baldessari (Imagem 15), que desafia os métodos tradicionais de pintura de várias maneiras. Uma delas é a utilização da tinta acrílica sobre a tela para “escrever” e não para “pintar” (observa-se para quê a sociedade se utiliza da palavra pintura: para representações de desenhos em tinta). Além disso, o artista afirma em seus dizeres que não há ideias na pintura supracitada, todavia a arte ainda está presente. Ficam algumas perguntas: se há ausência de formas reais, como pode existir arte na pintura? E ainda, se pode haver ausência de ideia nesta pintura?

O trabalho de Baldessari utiliza o artifício da provocação (Imagem 15), comum de encontrar no conceitualismo. Essa provocação reflexiva faz com que a Arte Conceitual abra mais um horizonte inexplorado. A interpretação do espectador passa a ser também parte da obra. Com a preocupação de aproximar o público da mensagem a ser transmitida, os artistas se preocupam em tocar em aspectos da vida cotidiana.

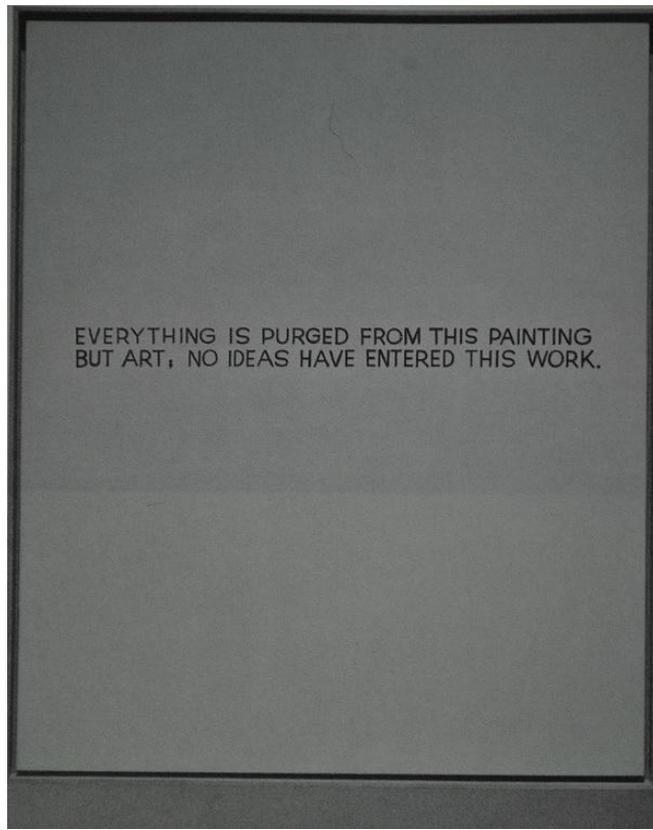


Imagem 15: *Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work.* (Tudo é expulso dessa pintura a não ser arte, nenhuma ideia está dentro deste trabalho). John Baldessari. 1966-68. Tinta acrílico sobre tela. Sonnabend Gallery, Nova York. Fonte: BELTING, Hans. O Fim da História da Arte: Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naif, 2012; p. 376.

Outro estilo de fazer arte utilizado pela arte conceitual foi a Performance, que se baseia no corpo do artista como artifício para a execução da obra. Os movimentos sociais, que discutem questões de identidade e opressão, são um grupo que cultiva essa prática artística justamente pela possibilidade da quebra de tabus corporais.

No início, o movimento levantou problemas com o mercado da arte, afinal se não há um objeto, o que vender? A solução veio rapidamente com a fotografia e a filmagem, de modo que o registro passou a ser o produto do comércio na arte conceitual. Ao mesmo tempo em que, tais artifícios permitiram um maior acesso às obras, também aumentaram as possibilidades mercadológicas. Uma fotografia de um evento poderia valer como uma obra de arte. Agora, qualquer obra que fosse efêmera e/ou intransportável, poderia ser facilmente vendida se dela houvesse um bom registro.

Essa acessibilidade, no entanto, popularizou as artimanhas da Arte Conceitual.

Segundo Smith,

depois de 1966, o interesse no “contexto” na dispensabilidade do objeto artístico único tornou-se epidêmico e deslocou-se da periferia para o centro. As motivações eram variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalísticas, psicológicas. (...) Muitos artistas sentiram-se desinteressados nas (ou moralmente opostos às) conotações do estilo, valor e prestígio do objeto tradicional; outros também quiseram driblar e alguns ridicularizar o sistema de mercado que ele engradou; ainda outros sentiram-se confinados pelo próprio espaço da galeria. (SMITH *apud* STANGOS, 2000, p. 224)

Por consequência, algo estava diferente. Os jovens artistas já não se enquadravam nas teorias dos estilos, bem como estavam se desapegando da necessidade do mercado. Ultrapassando essas barreiras, a arte conceitual abriu portas que mostravam caminhos longos e alternativos para a arte. Assim sendo, percebe-se que a partir da década de 60, algo começara a mudar.

3. História e História da Arte: escritas e interpretações em perspectivas relacionais

O que é fazer História? Em cada período histórico encontramos modos diferentes de fazer história. Para cada tema que a história se dedica, uma metodologia específica é utilizada. No caso desta pesquisa, as perguntas a serem feitas são: O que é fazer história e o que é fazer história da arte? Como a teoria da história interpreta suas fontes e, especialmente, como a arte é interpretada para a escrita da história? Para que tais pontos sejam bem colocados, será realizada uma breve leitura sobre a teoria e como esta se articulou diante do tempo. O levantamento desses aspectos é feito em vias do entrecruzar da teoria da história, com o restante dos pontos abarcados nesta dissertação.

3.1 Teorias e Métodos da História

O momento histórico que é trabalhado nesta dissertação é precedido por teorias e métodos da História de grande utilização e repercussão e, que conseqüentemente, afetam o modo de ser e de fazer história. Cada um deles enfatiza questões que, permitiram o desenvolvimento das teorias pós-modernas. Para melhor esclarecer este ponto, alguns detalhes significativos podem ser frisados, a começar pela influência que o século XX possui dos paradigmas históricos postulados no século XIX.

Conhecido como o “século da História”, o século XIX é o momento em que a disciplina ganha o título de área acadêmica. Após, ocorre o aumento das comunidades dedicadas ao estudo da historiografia e suas metodologias, ocasionando o fortalecimento da História no debate científico e teórico (BARROS, 2014a). Com a ampliação da produção de teorias, uma parte fundamental do trabalho do historiador ganha enfoque: a preocupação com as fontes históricas e suas origens. Em um primeiro momento, pode ser fácil pensar na fonte histórica como uma prova real e inquestionável das evidências do passado. No entanto, a autossuficiência das fontes entra em debate e estende-se ao longo dos séculos, possibilitando o pensamento

crítico acerca de sua produção e interpretação. A origem da fonte é questionada, já que muitas vezes ela é produzida por ideologias e juízos de valor e o mesmo problema se aplica ao historiador, que irá tentar compreendê-la e estudá-la.

As teorias que ganham força no século XIX irão pensar as fontes de modos divergentes. Elas são tratadas tanto objetivamente, tal qual uma ciência exata, quanto subjetivamente, já que a ação humana é o objeto de estudo e o modo de produção da História. Deste modo, surgem duas teorias que são nos dias de hoje, consideradas paradigmas na área: O positivismo e o historicismo (BARROS, 2014b).

O positivismo tem seu início em meados do século XVIII, mas é no século XIX que a teoria se articula e alcança espaço na produção historiográfica. Possui raízes no Iluminismo, principalmente no que tange às ideias de padrões pré-estabelecidos e a procura de regras e leis gerais (BARROS, 2014b) que, no caso da História, seriam aplicados na metodologia de pesquisa e na interpretação das fontes. As ideias de universalidade e racionalismo seriam, para o iluminismo, um caminho para uma sociedade mais justa. Porém, para o positivismo, seriam as fundamentações de um método que se mostraria, com o passar dos anos, conservador e redutivista.

Augusto Comte (1798-1857), considera três condições para que a elaboração do conhecimento científico da história se encaminhe em direção da ordem e do progresso, as quais seriam as características predominantes na teoria positivista: a primeira seria a equiparação dos métodos da história com os métodos das ciências exatas. O historiador acreditava que a fonte se tratava de um objeto a ser pesquisado, por meio de invariantes e que, os resultados finais obtidos do trabalho de um historiador eram precisos e exatos. A segunda condição, é a procura por padrões aplicáveis para todas as sociedades. Tinha-se que todos os fatos possuíam uma generalização, ou seja, uma lei que regeria suas ações, de modo que na descoberta de uma teoria universal, essa poderia ser aplicada a todos os fatos históricos de qualquer sociedade no mundo. E, por último, há a colocação de que todo historiador é neutro perante o seu estudo. De modo que os historiadores deveriam ser racionais e imparciais perante a sua documentação, utilizando de formalidades na escrita e jamais se valer de qualquer narrativa (LÖWY, 1994).

O problema da perspectiva de atrelar a ciência humana, aos métodos utilizados nas ciências exatas, é justamente a exclusão do fator interpretativo. A subjetividade se faz presente nos fatos sociais que, ao serem reduzidos a cálculos matemáticos, são também reduzidos os fatores contextuais e humanos que permitiram a existência desses fatos. Quanto a procura de padrões gerais que gerenciem todas as sociedades, percebe-se a presença marcante do eurocentrismo, em uma vontade de expansão e aplicação da cultura européia para as civilizações de outros continentes. É o caso de Henry Thomas Buckle (1821-1862), criador de uma teoria com padrão “evolucionista”, chamado “estágios da civilização”, na qual o autor estabelece “(...) uma hierarquia entre sociedades que situa Europa no topo e rebaixa paternalisticamente os povos americanos e africanos” (BARROS, 2014c, p. 97), de modo que todas as sociedades seguiriam por um processo de transformação até chegarem aos padrões europeus.

Por fim, há o problema da neutralidade do historiador. Ainda no século XVIII, Johann Martin Chladenius (1710-1759) abordará questões sobre pontos de vista. O autor irá perceber que o historiador trabalha somente com pontos de vista, já que é a partir daí que o mesmo seleciona suas fontes e exerce nelas um trabalho interpretativo que, por sua vez, também é baseado nas suas perspectivas pessoais (CHLADENIUS, 1988). Sendo assim, Chladenius chega a conclusão que o mesmo trabalho é realizado de maneiras diferentes conforme mudam os sujeitos que os produzem.

Adotando perspectivas mais próximas a essas contestações, surge no século XIX a corrente teórica que ficou conhecida como historicismo. O movimento entende o homem e a sociedade como instâncias em constante mudança e movimento. Ao invés da procura da universalidade, o historicismo irá deter-se nas diferenças e singularidades. Deste modo, atentar-se para detalhes que se tornarão suas principais características, como por exemplo, a consideração de que os objetos de estudo da área histórica são relativos. Em outras palavras, se tratam de objetos singulares e devem ser o ponto de partida para a investigação histórica. Eles não poderiam ser inseridos em uma “lei geral”, como no positivismo, pois a própria fonte deverá ditar os caminhos da pesquisa, para que possa ser compreendida em toda sua complexidade contextual.

Para o historicismo, e para o desenvolvimento sistemático de uma historiografia científica, foi fundamental essa percepção de que a subjetividade humana interfere na produção da fonte desde o princípio, e de que, portanto, o historiador deve examinar o contexto de produção de todo e qualquer documento, as suas conexões, as singularidades daqueles que o registraram ou que nele interferiram (BARROS, 2014c, p. 140).

Outra característica seria a afirmação de que a história deveria criar uma metodologia própria e não se apropriar das ciências exatas. Já que se trata de disciplinas de naturezas e objetos diferentes, os métodos também deveriam o ser, adequando-se cada um ao que melhor abarcaria seu estudo. Assim, são retomadas as teorias de Dilthey, que esboçam uma distinção entre “explicação”, sendo o objetivo final das ciências exatas e “compreensão”, representando o modo como as ciências humanas deveriam trabalhar com os fatos, entendê-los para além da forma, “(...) nos sentidos, nas implicações simbólicas, ideológicas, vivenciais ou, em uma palavra, seus significados” (BARROS, 2014c, p.148).

Por consequência, pode-se perceber que, a relatividade dos objetos históricos e a prática de metodologias próprias, colocam a teoria da história em um lugar singular. Dessas mudanças, surge a terceira característica do historicismo: o reconhecimento da subjetividade das fontes e do trabalho do historiador. Para a corrente teórica, o historiador trabalha com a interpretação desde a escolha do tema, na escolha das fontes, na compreensão da mensagem transmitida pelos documentos, na escrita, nas escolhas teóricas etc. Adentrando neste pensamento, autores como Droysen (2009) irão observar que a produção e a interpretação das fontes será sempre influenciada pelo imaginário da época e pela imaginação do produtor/historiador, que irá colocar em seu objeto final sua formação pessoal, convicções e também caráter.

O século XX começa com a tradição das teorias que se fortaleceram no século XIX, mas sofre rápidas mudanças. Estas são devidas aos marcantes acontecimentos sociais, bem como aos avanços da ciência, que permitiram a ampliação das possibilidades teóricas às outras áreas do saber, como por exemplo, a Teoria da Relatividade (1905) de Albert Einstein.

Em meio a tais mudanças, no ano de 1929, surge a primeira escola dos *Annales*, uma corrente teórica francesa, cujo começo se deu a partir das ideias das publicações da revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Criada por March Bloch (1886-

1944) e Lucien Febvre (1878-1956), a revista inova como publicação de artigos que incorporam métodos das ciências sociais na área histórica. Assim, surgem novas perspectivas como a possibilidade de estudos comparados, fundamentados na História por Bloch. Além disso, a história deixa de ser um conto do passado, para se tornar também um problema. Neste caso, o historiador passa a escolher um determinado objeto de estudo, interroga-o a partir de questões que podem ser baseadas em problemas do tempo presente do historiador e, conceitua as respostas de acordo com o tempo histórico da fonte. Aqui, começa uma difusão da historiografia dita “tradicional” e da historiografia “moderna”:

a historiografia moderna distingue-se da tradicional pelo diálogo com as ciências sociais, e pela aspiração à cientificidade. Mas isso não significa que tenha deixado ao abandono suas dimensões anteriores, ou que estas tenham perdido importância e significação. É preciso ficar claro: a historiografia moderna tem componentes que lhe são específicos, e mantém os antigos, tradicionais, inextricavelmente fundidos. (NOVAIS e SILVA, 2011, p. 15)

A segunda fase da escola dos *Annales* (momento em que a revista passou a se chamar *Annales d'Histoire Sociale*), tem como principal representante Fernand Braudel (1902-1985), considerado o fundador do tema socioeconômico na história. O diálogo é predominantemente acerca da economia, uma procura de aproximar a história da ciência humana mais formal e científica.

Após esta fase, acontece a “crise dos paradigmas”, que gerou, para algumas áreas (como as ciências sociais), a mudança de métodos e reformulação de conceitos. Para a História, a crise levou a mudança dos temas, devido à descoberta de novos objetos de estudo (NOVAIS & SILVA, 2011). Essa abertura nos assuntos da história é uma das características do terceiro movimento dos *Annales*, que ficou conhecido como “Nova História”. Nesta nova fase (na qual o título da revista passou a ser somente *Annales*, mas com o subtítulo *Économies, Sociétés, Civilisations!*), predomina o estudo dos objetos da história em conjunto dos métodos da antropologia, especificamente a etnografia.

Neste momento, é inaugurada a história das mentalidades, que traz para os escritos históricos as noções de utensilagem mental e de sensibilidade (LE GOFF,

2011). Com o princípio de que, na visualização de um “tempo longo”, podem ser percebidos hábitos que se transformam de maneira lenta, a história das mentalidades procurará analisar os costumes dos povos em determinados períodos. Após a morte de Febvre, alguns historiadores (Georges Duby, Robert Mandrou, Jacques Le Goff e Roger Chartier, por exemplo), prosseguiram com a aplicação destes conceitos. Trata-se de um período em que a escrita histórica recebe grande atenção. São publicados vários livros cujos temas pretendem refletir acerca do fazer historiográfico, tais como: *L'écriture de l'Histoire* (1975) de Michel de Certeau, que irá pensar o trabalho do historiador em relação a áreas do saber como a arqueologia, a sociologia e a psicologia; *A Grammar of Motives* (1969) de Kenneth Burke, que procurará listar os pontos da escrita histórica; e *New Perspective on Historical Writing* (1991) de Peter Burke, que trará temas e metodologias novos que estavam sendo trabalhados na área, tais como a história da mulher, a micro história, a história oral, história das imagens etc.

Todas essas mudanças devem-se a forte influência dos *Annales*, que desde 1929 é publicada sem nenhuma interrupção, seguindo até a atualidade. Os *Annales* renovam e ampliam as possibilidades das pesquisas históricas, abrindo o campo de pesquisa para o estudo de atividades humanas que, até então, haviam sido desconsideradas na História. Sobre as modificações pelas quais a revista passou, Febvre acrescenta: “Em 1929, Bloch e eu quisemos os *Annales* vivos – e espero que, ainda por muito tempo, aqueles que levarem adiante os nossos esforços levem também a nossa vontade. Ora, viver é mudar.” (FEBVRE, 1952, p. 75)²⁰. Febvre percebe que o século XX, com suas mudanças sociais, políticas e artísticas fizeram com que transformações nas teorias da história fossem necessárias.

Com as mudanças e as rupturas vividas na década de 60 e, a partir dos debates pós-estruturalistas da linguagem, uma nova modalidade ganhará espaço na teoria da história: a pós-moderna. Os livros *Gramatologia* (1967) de Derrida, *Discurso, figura* (1971) e *A condição pós-moderna* (1979) de Lyotard, foram obras que geraram impacto nas teorias da História. Em vias gerais, elas permitiram a ressignificação das ideias de

²⁰ No ano de 1989 começa a quarta geração dos *Annales*. Nela o foco passa para a História Cultural, representada por autores como Georges Duby e Jacques Revel. Nesta, os autores procuram um estudo das práticas simbólicas permitidas pelos documentos, de modo a compreender as produções culturais das sociedades do passado.

progresso e ordem postuladas pela teoria positivista, repudiando qualquer medida que impusesse à História uma direção a ser tomada. Assim, as histórias universais, os centros (ideologias como o eurocentrismo, logocentrismo, etnocentrismos, sexismos), as grandes meta narrativas, o realismo histórico, passam a ser questionados e desacreditados.

O movimento irá apostar na pluralidade das possibilidades que circundam um fato histórico, surge “(...) uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento junto com a dissolução da ideia de verdade e outros problemas de legitimação em vários campos” (MALERBA, 2006, p. 46). Sendo assim, as bases do movimento pós-moderno na história são o conceito renovado da linguagem e a negação do realismo.

Segundo Barros (2014c), neste período os historiadores “desconstrucionistas” entram em cena. Trata-se de um movimento importante dos historiadores pós-modernos, que se colocarão contra os constructos teóricos utilizados pela história. O grande influenciador deste movimento é Derrida, alguns historiadores utilizaram de seu método para a compreensão das múltiplas possibilidades do texto e para a procura da intenção do autor nas investigações historiográficas.

Após alguns anos da Gramatologia ser reconhecida, especificamente em 2 de dezembro de 1970, Michel Foucault promove uma aula no *College de France*, intitulada a “Ordem do Discurso”. Nesta, o filósofo procura desvendar as relações entre as práticas discursivas e os poderes que as permeiam, de modo a perceber que a produção do discurso é sempre controlada e selecionada, principalmente pelas instituições (FOUCAULT, 1996). Esse discurso controlado possui metodologias que procuram dominar seu alcance e moldar sua forma. Os autores pós-modernos acreditam que a preocupação historiográfica, muitas vezes se baseia nesse controle dos textos, que por sua vez intentam promover a ciência histórica e manter a ordem através da manipulação da sociedade.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta)

o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 9-10)

Em concordância com a teoria de Foucault, Keith Jenkins perceberá que:

(...) as interpretações no (digamos) “centro” de nossa cultura estão lá não porque sejam verdadeiras ou metodologicamente corretas (relatos brilhantes podem ser marginalizados caso seu tema seja difícil de aceitar), mas porque estão alinhadas com o discurso dominante. Mais uma vez, temos a relação entre poder e saber. (JENKINS, 2013, p. 102)

Desta forma, na existência de uma gramatologia que procura aspectos viscerais nos textos e na promulgação de teorias como a de Foucault e de Jenkins, cresce no período pós-moderno uma “desconfiança” acerca dos discursos e dos textos históricos produzidos até então. As produções historiográficas, que precederam esse período, passaram a ser analisadas e algumas foram rotuladas como artifícios para o controle da massa (FOUCAULT, 1996). Segundo Jenkins, essa desconfiança se faz pertinente ao considerar que “(...) a história como discurso se encontra numa categoria diferente daquela na qual o passado está” (JENKINS, 2013, p. 29). Em outras palavras, o passado só chega às pessoas em forma de narrativa e a narrativa histórica não pode ser comprovada por meio da observação da realidade, já que a realidade do presente não é a realidade do passado.

No ano de 1983, Paul Ricoeur publicará o livro “Tempo e Narrativa”, no qual destaca a proximidade que a literatura possui da escrita histórica. Ricoeur procura através da filosofia, uma conexão entre narrativa, linguística e poética que apareceriam nas produções históricas. Ainda, traz para sua discussão o campo da hermenêutica, no qual trabalhará com as possibilidades de interpretação dos textos. No entanto, apesar da proximidade temática com a pós-modernidade, o autor não é considerado como tal, já que acredita que o texto é realista e que o sujeito que lê é quem permitirá múltiplas interpretações. O autor compreende que, a construção poética realizada pelo

historiador oferece um reconhecimento de uma experiência vivida e por isso seria realista (REIS, 2010).

Para adentrar no debate pós-moderno, Hayden White (1928) contribuirá com questões acerca do trabalho do historiador. O conceito de campo histórico de White tem sua base em *A Grammar of Motives* (BURKE, 1969). Nessa, o autor faz cinco perguntas que são apropriadas por White, o qual por sua vez as entende como fases do processo historiográfico – não necessariamente precisam ser seguidas em ordem. Estas fases, elementos constitutivos do campo histórico, são as seguintes: ato (o que foi feito, acontecimento); cena (quando e onde, contexto do acontecimento); agente (o que/quem foi o responsável); ação (como foi feito, método) e propósito (por que foi feito, motivos). Em um primeiro momento, acredita-se que o autor está categorizando o processo de construção dos discursos históricos. No entanto, mesmo com a estipulação destas características textuais, White defenderá que cada autor irá deter-se as partes do processo da maneira que melhor lhe convier. Sendo assim, White conclui que são a partir das percepções pessoais de cada autor, que serão construídas as relações entre os fatos históricos (WHITE, 1995).

Em 1973, Hayden White publica um livro intitulado “Meta-história”, no qual considera a ordem historiográfica submetida a implicações como, por exemplo, a imaginação pessoal e as decisões teóricas que direcionam o trabalho de cada autor. Em uma colocação semelhante, as concepções de “ponto de vista” de Chladenius, e a teoria de influência da época no trabalho do historiador de Droysen, White entenderá as escolhas do historiador como decisivas na construção historiográfica, pois é a partir de suas percepções e investigações que a história será criada²¹. Também, podemos encontrar tal posicionamento em *O discurso da História* (1988), de Roland Barthes, onde o autor coloca que o passado pode ser representado através de diferentes modos e tropos criados pelos historiadores (JENKINS, 2013).

Franklin Rudolf Ankersmit (1945), um autor dedicado ao estudo da filosofia da história, concorda com o ponto de vista de White. Acredita que os escritos históricos são “(...) difusores, não de explicações “verdadeiras” acerca dos acontecimentos pretéritos, mas de representações, sob a forma de imagens, metáforas e analogias, desse

²¹ A ideia de imaginação historiográfica é encontrada também em Foucault e Linda Hutcheon.

território opaco, nebuloso e, no limite, inapreensível que chamamos de passado” (SILVA, 2014a, p.184).

Em uma luta contra o cientificismo, os teóricos pós-modernos viram o tema da narrativa como um aporte para fundamentação de suas teorias. Hayden White é um desses teóricos que, em virtude de levar a escrita histórica ao máximo do relativismo, gera tumulto perante os historiadores da comunidade científica. Em um primeiro momento, pode-se pensar que Ankersmit concorde com tal posicionamento, porém o autor apresenta uma opinião diferente:

quando os pós-modernistas falavam sobre a narrativa sempre tinham o romance em mente (...) romances são ficções, enquanto o historiador tem como objetivo nos contar a verdade sobre o passado. E, então, você tem que, de algum modo, estabelecer pontes entre linguagem/realidade. Este é um problema que normalmente está ausente dos romances: eles são ficção, acima de qualquer coisa. (ANKERSMIT, 2012, p. 321)

Ankersmit compreenderá o narrativismo²² como apenas uma parcela do trabalho do historiador. A primeira parte deste trabalho é a pesquisa histórica, nessa o autor deve encontrar informações sobre o passado, o que Ankersmit considera um processo difícil e desafiador. Somente na segunda parte, na escrita da história, é que existe a possibilidade de narrativa, quando o historiador deve integrar os fatos a uma “imagem convincente” do passado. Portanto, ao considerar a preocupação com a aproximação da verdade e a parte desgastante da pesquisa, Ankersmit acredita que o trabalho de historiador não deve ser reduzido somente a uma “construção fictícia” (ANKERSMIT, 2012).

Nós realmente precisávamos de uma correção do imperialismo do cientificismo, da rigidez e do dogmatismo do Modernismo. A irreverência do pós-modernismo veio como um alívio para muitos no mundo da arte, cultura, arquitetura e filosofia (como veio a mim). Mas o pós-modernismo exagerou nessa irreverência, desembocando em irresponsabilidade, imprudência e banalização. (ANKERSMIT, 2012, p. 323)

²² Nos dias de hoje o autor trocou a palavra para “representacionismo” por achar que o narrativismo está muito contaminado pelas ideias de ficção e romance.

De acordo com a afirmação de que, os caminhos da pós-modernidade histórica levaram muitos autores à radicalização e à abstração dos pensamentos acerca da verdade e da aplicação da imaginação no texto histórico, acrescentam-se as observações de Malerba:

No campo da teoria da história mais do que no da historiografia, o pós-modernismo efetivamente contribuiu para derrubar alguns dogmas, alguns postulados férreos que sobreviveram à derrocada de uma certa concepção de história herdeira de certos fundamentos iluministas, humanistas e cientificistas e ainda vigente em muitos polos importantes durante a década de 1970. (...) Porém, fora esta atitude iconoclasta – sem dúvida alguma fundamental para a superação do estado do debate –, pouco contribuiu o pós-modernismo para a teoria da história e a historiografia. Fez avançar negando e derrubando, mas pouco colocou no lugar. (MALERBA, 2006, p. 68)

Unindo-se a Malerba e a Ankersmit neste aspecto, serão encontrados outros historiadores que demonstram receio quanto aos trabalhos que se utilizam dos conceitos pós-modernos. A principal apreensão desses historiadores está atrelada a descridibilidade que essas teorias trazem para a cientificidade histórica. Entretanto, por mais que um historiador se prive de transmitir ideologias e opiniões pessoais em seu texto, a escolha de suas fontes e sua escrita serão sempre relativas ao seu ponto de vista e ao que estava ao seu alcance – algo que já havia sido discutido anos antes com Chladenius, Droysen e no movimento historicista.

A importância da pós-modernidade histórica está justamente na quebra do apego ao cientificismo e na desconfiança da escrita. Os métodos pós-modernos, como o desconstrutivista, permitem encontrar problemas nos textos, tornando-se um aporte metodológico para quaisquer trabalhos que tenham como objetivo a revisão historiográfica. Além disso, dá ao pesquisador a possibilidade de encontrar equívocos e erros (algo bom para a ciência e para a ideia de “verdade”, mas ruim para o ego do autor). Ainda, por sua natureza questionadora, permite ao historiador expandir suas possibilidades para além do tradicional, gerando a abertura de novos caminhos para a escrita da história.

3.2 Teorias e Métodos da História da Arte

A primeira ideia de construção de escrita histórica acerca da arte começa em 1550, quando Giorgio Vasari (1511-1574) pintor do renascimento italiano publica pela primeira vez o livro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*²³. A obra trata de uma biografia de artistas, que haviam se consagrado com o tempo, muitos deles conhecidos do autor. O texto é parcial do início ao fim, desde a escolha dos artistas que estariam no livro até a opinião particular de Vasari sobre suas obras e personalidades (BAZIN, 1989). O livro foi o precursor no que diz respeito aos escritos sobre arte, mesmo que o enfoque tenha sido na vida dos artistas, e por causa disso Vasari é considerado o pai da história da arte.

Porém, no que tange as questões da fundação de uma ciência da história da arte, avança-se no tempo até o século XVIII, mais especificamente nos escritos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Até então, as ciências eram estudadas de um modo generalizado. Com a publicação das obras *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755) e *História da Arte da Antiguidade* (1764) Winckelmann apresenta uma primeira organização histórica da arte. Por meio da criação de categorias estéticas, o autor tece um desenvolvimento cronológico dos tipos de arte (CHALUMEAU, 2007)²⁴. Assim, o autor narra a história das diferentes categorias de arte da antiguidade (grega, etrusca, egípcia – que eram sua especialidade), bem como estabelece períodos à elas. No caso da arte grega, por exemplo, são encontrados quatro momentos: o *período arcaico* seria toda a produção grega antes de Fídias; o segundo seria o período de Fídias, chamado de *sublime*; o terceiro é o *período belo*, onde se encontra as produções de Praxíteles, Lisipo e Apeles; o quarto, denominado de *imitativo*, seria o greco-romano (BAZIN, 1989). As diferenças a que Winckelmann se referia, podem ser notadas nas obras escultóricas expostas no esquema representado na Imagem 16. Acreditava, portanto, que a arte deveria ser estudada em seu contexto,

²³“Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”. O livro é comercializado até os dias de hoje com o título “Vida dos artistas”.

²⁴Apesar de Winckelmann ter contribuído fortemente com a elaboração do método historiográfico, precisa-se deixar claro que esta não era a intenção real de seu trabalho, cuja ideia central era a dissertação dos atributos das obras gregas.

independente de qualquer biografia de artista, sugerindo um modo sistemático de organização em si mesma.



Imagem 16: Representação dos períodos arcaico, sublime, belo e imitativo, respectivamente, a partir da estrutura categórica de J. J. Wilckelmann. Montagem da autora, 2016. **Figura 1:** *Bíton*, Polímedes de Argos, 615-590 a.C. Mármore, 216 cm de altura, Museu Arqueológico, Delfos; **Figura 2:** *Athena Parthenos*, Fídias, 447-432 a.C. Cópia romana em mármore do original de madeira, ouro e marfim feita por Fídias, 104 cm de altura, Museu Nacional, Atenas; **Figura 3:** *Laocoonte e seus filhos*, Hagesandro, Antenor e Polidoro de Rodes, 175-50 a.C. Mármore, 242 cm de altura, Museu Pio Clementino, Vaticano; **Figura 4:** *Coluna de Trajano* (detalhe), 114 d.C., exposição em praça pública, Roma. Fonte: GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. LTC, Rio de Janeiro, 1999. p. 79; 85; 110 e 123.

Ao considerar as formas e os motivos estéticos como instrumentos autossuficientes para o entendimento da arte e de sua história, o autor funda: 1) a ideia de “estilo” que seria 2) uma metodologia de escrita para a história da arte e 3) a possibilidade de uma disciplina com olhares específicos ao estudo da história da arte, concomitante à história geral. Estes apontamentos de valor científico, que o autor agrega à disciplina, irão permitir a separação desta área do saber no século XIX, visto que o nascimento desta divisão é uma consequência da fragmentação das ciências, que acompanha a separação dos mais diversos campos de conhecimento, incluindo a estética e a cultura (FIZ, 1996).

Desde então, o estilo se tornou a base científica da historiografia da arte. Isto porque a “(...) ênfase no estilo nos leva a esperar a noção de progressão e constante desenvolvimento na arte” (ARNOLD, 2008, p. 19). Essa forma de pensar, se tornou o pano de fundo das produções que problematizavam os trabalhos historiográficos posteriores. Com o passar dos anos, foram criadas metodologias de interpretação de imagens para a “eficiência” de compreensão das obras que, posteriormente, iriam ser utilizadas para a crítica e a escrita da história da Arte.

É o caso da teoria de Heinrich Wölfflin (1864-1945), que fora acadêmico da Escola de Viena, criador de um método de leitura da imagem, utilizado até os dias de hoje na historiografia: o formalismo. A partir da adoção da teoria da visibilidade pura²⁵ e, dos estudos analíticos baseados nos conceitos de filologia presentes na composição do historicismo alemão, o autor irá compreender a linguagem visual das obras de arte como construções complexas e objetivas. Além disso, o método de análise desenvolvido por Wölfflin parte das percepções da composição objetiva da imagem, de modo a elaborar uma nova teoria dos estilos.

Quando Wölfflin define os estilos existentes, aponta três categorias: estilo individual, estilo nacional e estilo de época, que podem ser definidos por diferenças visuais. Essas seriam, segundo o autor, perfeitamente exemplificadas, na contraposição de dois estilos: Renascentista e Barroco – cujas características formais e elementos da linguagem visual serão estruturados e definidos pelo historiador. Porém, os motivos, lugares e contextos das imagens não são estudados.

Wölfflin não se interessa pelos conteúdos da arte (os temas e os motivos) mas pelos processos, pelas formas, pelas possibilidades visuais. Para ele, a história da arte é a história das suas formas, não se trata de pôr em evidência a beleza característica deste ou daquele, mas sim de como encontrou esta beleza a sua forma. (CHALUMEAU, 2007, p. 91)

A fundação desta teoria está nos primórdios da história da arte, como disciplina acadêmica emancipada da história geral. Sem dúvidas, uma concepção de peso para a

²⁵ Criada pelo filósofo alemão Konrad Fiedler (1841-1895).

afirmação da cientificidade da disciplina. É um método que possui uma “imensa virtude teórica”, porém é limitado de modo a excluir “qualquer fulgor, qualquer anacronismo e qualquer constelação inédita” (DIDI-HUBERMAN *apud* CHALUMEAU, 2007, p. 93).

Por ser uma análise sistemática das imagens de arte, pode ser também redutivista, já que se limita à pura descrição sem agregar um valor interpretativo e/ou contextual. Deste modo, se trata de uma teoria importante para o ramo da teoria da arte e da interpretação de imagens, mas traz ressalvas quanto a sua colaboração para a escrita histórica já que pensa exclusivamente nas implicações formais. Logo, com o passar dos anos, a utilização da metodologia formalista para a história da arte acaba por ser repensada, de modo que pouco se vê aplicada em sua forma genuína. Vale lembrar que o livro de Wölfflin (*Conceitos Fundamentais da História da Arte*), no qual o autor expõe sua metodologia, foi publicado pela primeira vez no ano de 1915. Momento em que as teorias positivistas, desenvolvidas pela escola alemã, que procuram a cientificidade e objetividade da história, estavam em voga. Wölfflin estava envolvido neste universo e de certo, procurou estabelecer padrões na história da arte.

Outro autor, que também utilizara do estilo como ponto de categorização e análise de imagens para a escrita histórica da arte, é Erwin Panofsky (1892-1968). Com as obras *Estudos de Iconologia e Significado nas Artes Visuais*²⁶, pertencentes à produção da escola alemã, publica suas concepções acerca da metodologia iconológica. O método sistemático que organizou, agregou um grande valor aos seus estudos.

O autor acredita que, para a história da arte ser uma disciplina respeitada, ela não deve nascer “de um processo irracional e subjetivo” (PANOFSKY, 2011, p. 35). Na preocupação de aproximar a arte da ciência, o historiador se baseia nas teorias de Kant sobre um juízo científico. A ideia é que, para que haja uma interpretação, a fundamentação não se inicie na experiência, mas sim no saber sistemático.

Diferente de Heinrich Wölfflin, que também procura uma cientificidade na teoria da arte, Panofsky acredita que uma descrição só pode ser completa se forem agregadas observações interpretativas críticas. O autor entende o formalismo de Wölfflin, como parte fundamental para compreensão da imagem, porém ineficaz se

²⁶ Publicadas originalmente nos anos de 1939 e 1955, respectivamente.

trabalhada sozinha. Em vias de tais colocações, Erwin Panofsky direciona seus estudos a uma teoria de leitura de imagens que visava, segundo ele, o estudo do significado pleno da obra:

a iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. É assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação. (PANOFSKY, 2011, p. 54)

Na procura desta exatidão o autor cria uma metodologia, dividida em três partes para a análise das imagens: a primeira acontece com a identificação dos motivos visuais, ou seja, uma leitura formalista que Panofsky denomina de pré-iconográfica; a segunda é o estudo dos temas e dos conteúdos da imagem, a leitura iconográfica²⁷, onde procuram-se as relações históricas e alegorias acerca do tema da imagem. A terceira seria finalmente a leitura iconológica a procura do conteúdo que, para ser decifrado, necessitaria de uma confrontação com várias disciplinas, como uma maneira de relacionar a obra com toda uma cultura.

Para o autor, as histórias que circundam seu objeto de estudo, seu contexto e suas relações com diferentes áreas, são mais importantes do que a imagem em si. Didi-Huberman expõe esse problema quando comenta sobre uma análise de Panofsky:

(...) ele não olha para o quadro – nem para o seu imponente acontecimento colorido, mas descreve com minúcia as possíveis fontes de uma imagem (...) ao passo que decididamente nada do acontecimento pictórico é tido em conta. (DIDI-HUBERMAN *apud* CHALUMEAU, 2007, p.105)

O olhar que a ciência iconológica tem da arte, apesar de ser descritivo e “exato”, deixa de lado outros olhares e interpretações possibilitados pela subjetividade da arte. Não obstante, a iconologia de Panofsky foi (e talvez ainda seja), o método mais

²⁷ Para utilizar a explicação do próprio autor, “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, 2011, p. 47).

utilizado pela comunidade acadêmica nas áreas do saber que trabalham com interpretação de imagens.

Abraham Moritz Warburg (1866-1929), por outro lado, levanta algumas hipóteses diferenciadas para a utilização da imagem na construção da história. O autor, que é mais conhecido como Aby Warburg, foi um historiador da arte atuante entre o final do século XIX e o começo do XX. Carlo Ginzburg afirma que o método de Warburg se baseava na “utilização dos testemunhos figurativos (pinturas) como fontes históricas” (2009, p. 48). Ou seja, não são os fatos e os documentos ao redor da obra de arte que serão o objeto de estudo para a escrita da história, mas sim a própria obra.

O autor nomeou seus métodos como *análise iconológica* e *iconologia crítica*. Warburg procura uma clarificação dos conteúdos representativos das imagens, que por sua vez, são autossuficientes: em seus símbolos e composições já estão contidas muitas informações, de modo que a imagem constitui um campo de saber por si só. Didi-Huberman apresenta o modo como Warburg interpretava as imagens da seguinte forma:

a imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21)

Para a concretização desta teoria, Warburg cria o atlas de imagens *Mnemosyne* (1924-1929)²⁸, um projeto não terminado de uma narrativa de história da arte. O diferencial desta história é a presença de imagens, somente. É, segundo Warburg, “uma história da arte sem palavras”, ou “uma história de fantasmas para pessoas adultas”. O atlas é composto por 79 painéis (Imagem 17) de fundo preto e reúne em média 900 imagens. Segundo Johnson, “(...) transformando as noções cartográficas e científicas do que um “Atlas” deve ser, Warburg cria uma dinâmica “temporal-espacial” onde as imagens da história da arte revelam como forças subjetivas e objetivas moldam a cultura ocidental (2013)²⁹. Warburg acreditava que essas imagens

²⁸ Palavra de origem grega que significa “Memória”.

²⁹ Fonte: <http://warburg.library.cornell.edu/about>. Acesso em 22/01/2016.

simbólicas, quando justapostas e colocadas em sequência, poderiam promover percepções imediatas e *insights* sinóticos que gerariam o conhecimento.



Imagem 17: Atlas *Mnemosyne*: painel nº48 (1924-1929). Fonte: <http://warburg.library.cornell.edu/>. Acesso em 22/01/2016.

As teorias de concepção de imagens e escrita de história da arte de Warburg foram utilizadas por alguns de seus sucessores, como o já mencionado Erwin Panofsky e Ernest Gombrich. No entanto, seu trabalho teve pouca credibilidade durante o século XX, de modo que a leitura acadêmica aprofundada de suas obras está ocorrendo nos dias atuais, ou seja, com as interpretações e visões dos tempos recentes. Ao considerar esse ponto, talvez não seja de se admirar que nos dias de hoje, seus conceitos, ideias e metodologia de interpretação de imagens, são considerados uma das principais teorias para a escrita da história da arte.

Para ter em conta o autor de uma das mais consultadas histórias gerais da arte na contemporaneidade, faz-se necessário a revisão das abordagens e interpretações de Ernest Hans Josef Gombrich (1909-2001). Com influências arnheineanas³⁰, o autor possui concepções que partem de uma crítica à ideia dos estilos artísticos³¹ como expressão de uma personalidade coletiva, que atribui consistências reais ao que pode ser ficção – seria uma negação dos conceitos e a valorização da obra de arte executada por um super artista (GINZBURG, 2009).

Segundo o autor, a visão estilística considera as imagens como “sintomas” de um período ou como expressão da personalidade do artista. Ele entende isso de uma maneira negativa: as obras não devem ser concebidas como uma mera expressão de época, raça, situação ou classe, mas sim como o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser interpretada pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto linguístico em que se situa a mensagem (GINZBURG, 2009).

Em arte, o gosto é algo infinitamente mais complexo do que o paladar no caso de alimentos ou bebidas. Não se trata apenas de uma questão de descobrir vários e sutis sabores; é algo mais sério e mais importante. Em última análise, nessas obras, os grandes mestres entregaram-se por inteiro, sofreram por elas, sobre elas suaram sangue e, no mínimo, tem o direito de nos pedir que tentemos compreender o que quiseram realizar. (GOMBRICH, 1999, p. 36)

Gombrich acredita que métodos como o formalista, iconográfico e iconológico estão propensos ao erro, já que não são abertos às novas interpretações. E, para o autor, uma leitura de uma imagem nunca é óbvia. O espectador que olhar para uma imagem irá se deparar com uma mensagem ambígua, provocadora de uma mobilização de lembranças e experiências que este tem do mundo visível. O autor diz que “(...) todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado” (GOMBRICH, 1999, p. 17). Assim, a pessoa que observa deve testar essa imagem mediante projeções do real e

³⁰ Rudolf Arheim (1904-2007) foi um psicólogo alemão especializado em estudos aplicados à arte. Suas principais obras para a área são *Arte e Percepção Visual* de 1954, *Pensamento Visual* de 1969.

³¹ Gombrich crítica a concepção romântica da arte influenciada pelas ideias hegelianas, que dizem o artista como gênio e a obra como uma criação genial, que por ter essa natureza se isenta de questionamento.

acatar a interpretação que lhe for mais conveniente dentre todas as tentativas, evitando preconceitos e esnobismos.

Por trabalhar com estes aspectos, Ernest Gombrich é considerado um historiador da área da psicologia da arte. Sua teoria se baseia “naquilo que se sabe e não naquilo que se vê. (...) Toda operação figurativa é dirigida por uma convenção, por uma articulação esquemática daquilo que se sabe.” (CHALUMEAU, 2007, p. 59). Gombrich (1999) considera que as obras de arte são sempre novidades, que devem ser exploradas por olhares curiosos e aventureiros, uma tarefa difícil a quem se predispõe, porém segundo o autor, muito compensadora³².

Em meados das décadas de 60 e 70, começa a aparecer um tema novo acerca dos estudos e interpretação das imagens, que abarcará também a escrita histórica da arte, cujo enfoque é baseado na antropologia. Alguns textos como *Ways of seeing* (1972), de John Berger; *Vision and painting: the logic of the gaze* (1983), de Norman Bryson e *History of bourgeois perception* (1983) de Donald Lowe (MONTEIRO, 2008), irão embasar a chegada da Cultural Visual, que se tornará campo interdisciplinar de estudo a partir do final dos anos 80. Neste período, Willian John Thomas Mitchell (1943) irá elaborar o conceito de *Pictorial Turn*³³, em alusão à já consagrada *Linguistic Turn*³⁴. É neste turbilhão de informações que “a História da Arte, a Antropologia, a Linguística,

³² Algumas das teorias colocadas neste subtítulo, estão melhor esclarecidas em um texto de minha autoria publicado na revista Ícone. Cf. ALMEIDA, D. S. *A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método*. Revista Ícone: revista brasileira de história da arte. Departamento de Artes Visuais e ao Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Vol. 1, n. 1. 2015. P.80-91 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/48596>. Acesso em: 08/02/2016.

³³ “Virada pictórica”. O autor desenvolve essa tese nos livros *Iconology* (1986) e *Picture Theory* (1994). Através da percepção de algumas teorias que ganharam força no final do século XX (como o desenvolvimento dos estudos de semiótica e de linguagem da arte de Charles Peirce e Nelson Goodman, com a Gramatologia de Derrida, com os estudos de massa e de mídia cultural pela Escola de Frankfurt, e pelas teorias do poder de Foucault). Ela se refere ao modo como a imagem passou a ser encarada desde então: como fruto das “crises” atuais e como fonte na produção de pesquisa sobre as ciências da subjetividade contemporânea.

³⁴ “A virada lingüística” é um termo criado por Richard Rorty. Para ele a lingüística, a semiótica, a retórica e várias outras formas de “textualidade” tornaram-se a língua franca para reflexões críticas sobre questões subjetivas como as artes, a mídia, e formas culturais. Com esta observação Rorty chega a conclusão de que a sociedade é um texto e que a natureza e suas representações científicas não passam de “discursos”. Sua teoria irá influenciar outras disciplinas das ciências humanas ao longo dos anos.

os estudos de cinema e a literatura comparada encontram a teoria pós-estruturalista e os estudos culturais” (DIKOVTSKAYA *apud* MONTEIRO, 2008).

A Cultural Visual possui como objeto de estudo, uma grande parte das formas de representação, como as imagens da arte, da mídia e da propaganda. A imagem em movimento, como o cinema e a televisão ou a performance e a dança (ou seja, abarca uma grande variedade de produções culturais, das primárias às híbridas). Por tal motivo, a nova área não demorou a ganhar espaço entre os meios que propunham discutir a Arte e suas inovações. Sendo assim, dos anos 80 em diante, se faz comum o uso dos métodos e teorias da cultura visual no debate da arte contemporânea e dos estudos midiáticos.

É neste contexto, que os escritos da arte passam ser emancipados do conhecimento histórico. No livro *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn* (2005), Dikovtskaya percebe que nos primórdios da cultura visual, existiram três tipos de pensamentos quanto a posição da nova área para com a história da arte. Ela é considerada por alguns como uma expansão da história, para outros como uma ciência independente e por fim, por alguns que consideram que o objetivo da cultura visual é desafiar os métodos tradicionais de escrita da história da arte.

Por trabalhar com intertextualidades (MENESES, 2003), a cultura visual se torna mais abrangente do que a história da arte, de modo que os métodos de análise desta primeira podem ser aplicados a um número maior de pesquisas. Isso permitiu a exploração de novos caminhos, no que diz respeito ao estudo das imagens. No entanto, deve-se ter em mente que se trata de uma área de estudo com objetivos diferentes do da história.

Enquanto as preocupações da cultura visual estão voltadas para o estudo da vida na contemporaneidade, do ponto de vista dos consumidores de imagens no intuito de entender a resposta deste para com a mídia visual (MIRZOEFF, 2005), na história as implicações são outras. Segundo Roger Chartier (1990), a ideia da utilização de imagens na área histórica é a de buscar os processos de significação dessas imagens e a que vínculo esse tipo de produção está atrelado em um dado espaço/tempo. Ou melhor, na primeira, a pesquisa está voltada para a compreensão dos indivíduos

fruidores da imagem; na segunda o objetivo é o entendimento da produção desta imagem inserida em um contexto social.

Antes do advento da Cultura Visual, no período onde a pós-modernidade estava em vigor nas artes e sendo discutida entre os teóricos da história, três autores irão pensar as questões relativas a escrita da História da Arte. São eles o filósofo Arthur Danto (1924-2013), o historiador da arte Hans Belting (1935) e o artista Hervé Fischer (1941) que, com suas ideias, serão responsáveis pela inserção do sentimento pós-moderno na escrita e produção da história da arte.

3.3 O “Fim” nos Discursos de Hervé Fischer, Arthur Danto e Hans Belting

Apesar da ideia de “fim” estar em voga no período estudado nesta dissertação, ela não é inédita. Em 1820 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemão, escreveu os *Cursos de Estética*. Neles, o autor considera *estética* como termo equivalente aos estudos de “ciência do sentido” e como “filosofia da bela arte”. A aplicação do conceito vai além dos parâmetros da arte, considerando o belo de uma maneira mais geral, presente em objetos usuais ou desprovidos de forma ou relação artística (HEGEL, 1999). No entanto, o principal conceito que o autor aponta nesta coletânea é o de “morte” da Arte.

A morte da Arte acontece por conta de elementos contidos em seu caráter hierárquico, visível na progressão histórica. O autor divide os períodos artísticos em: “Arte simbólica”, que seria uma tentativa frustrada de alcance do ideal estético; “Arte clássica”, a arte ideal, que encontra adequação entre forma e conteúdo e; “Arte românica ou cristã”, que seria a ruptura do conteúdo e da forma, em um regresso ao plano simbólico, no entanto um avanço no processo de espiritualização (HEGEL, 2004). Em outras palavras, o movimento artístico denominado romantismo, é a última instância da arte antes de esta ser superada: ela deixa a procura da representação da realidade para se tornar uma manifestação do espírito (REZENDE, 2009).

Através de uma percepção histórica, Hegel compreendeu que a arte passou por uma determinada progressão, até extrapolar seu ideal anterior e se transformar. Por isto, o filósofo inovou a visualizar um “fim” na ideia de evolução da arte. Aqui, já existe a

percepção de que a morte da arte só pode acontecer se essa possuir uma história precedente e que, algo só chega a um fim se estiver em um movimento evolutivo. No caso, o movimento na arte se dá através do tempo histórico³⁵.

Ainda, alguns anos depois, precisamente em 1863, Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) publicou *Sobre a modernidade: o Pintor da Vida Moderna*. Além do foco central desse livro (que é a contextualização do que seria a modernidade nos padrões da arte e da literatura), Baudelaire também cita o conceito de “estética do tempo”. Nessa, o autor situa a abordagem tradicional da História como registro do passado e propõe que o momento a ser estudado deveria ser o do tempo presente:

o passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1997, p. 8)

Posto tais observações, Baudelaire entende que as obras que se dedicam ao passado acabam criando um “dicionário dos artistas dignos de serem estudados” (BAUDELAIRE, 1997, p. 8), mas que em seus estudos, ele irá se dedicar aos costumes e pinturas do tempo presente. O autor encontra uma maneira própria para trabalhar o tempo, até então não utilizada. Ainda, no final do livro, Baudelaire aposta que o seu objeto de estudo se tornará um arquivo “precioso da vida civilizada” (BAUDELAIRE, 1997, p. 70), prevendo um trabalho de história porvir. Dessa maneira, o autor se torna um dos primeiros a pensar uma revisão histórica da arte (SILVA, 2014b), ao analisar a transição para a arte moderna, ainda no século XIX³⁶.

³⁵ Para mais detalhes cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999 & HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, volume IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

³⁶ Baudelaire levanta outro aspecto interessante nesta mesma obra, como ao desconsiderar que o verdadeiro significado de uma obra de arte seja a sua intenção de retratar o mundo real. No ponto “Elogio da maquiagem” (BAUDELAIRE, 1997, p. 55-60), o autor acredita que a natureza é arraigada de horrores e imoralidade, e que a arte e os artifícios criados pelo homem para embelezamento são uma tentativa de encontrar o belo. Em outras palavras, o autor acredita na criação artística como meio artificial para criação de uma aparência sensível. Apesar de não estar diretamente ligado ao tema da historiografia, esse tipo de compreensão levanta discussões a respeito das possibilidades interpretativas acerca da obra. Para a modernidade, por exemplo, pode-se pensar que a teoria de Baudelaire tenha sido entendida

Portanto, não se pode dizer que as concepções de fim e sugestões de mudança são inovadoras no final do século XX. Contudo, pode-se concluir que, com a mudança de pensamento, o modo como a história da arte estava sendo feita até então, precisa ser repensada novamente. Desta maneira, a história da arte tradicional começa a sofrer críticas tais como a de Belting que diz que “(...) no par conceitual “História” e “estilo” é dada a conhecer a verdadeira fisionomia da modernidade, à qual hoje se repreende por ter possuído uma imagem unilateral da história e uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada.” (BELTING, 2006, p. 64). O autor deixa claro o problema da modernidade artística, ser guiada por um sistema, construída pelo estilo e postulada pela História da Arte. Tal citação pode ser mais esclarecida com o parecer de Arnold, segundo ela “(...) o problema em nos concentrarmos nos elementos formais, tais como o estilo, é que o próprio estilo vira o tema da discussão, em lugar das obras de arte” (2008, p. 18). O que os autores estão querendo dizer é que, existe um problema nas narrativas que deixam de lado a arte em si, algo que pelas indicações, é comum na história da arte até então.

O estilo pode aparecer constantemente como o grande vilão da história da arte moderna, porém elementos práticos que acabaram se tornando característicos do período – como o experimentalismo exagerado citado anteriormente, por exemplo – também foram passíveis de críticas. As produções em arte começam a questionar essa necessidade de pertença a um estilo e o conseqüente afastamento do público:

(...) a partir da década de 1980, muitos artistas sentem necessidade de se reaproximar da realidade e do público e retomam a ideia da narrativa. Eles passam a buscar uma produção que se relacione diretamente com os fatos e os movimentos da vida e deixam de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer de si mesma, descolada dos limites impostos pela vida real (CANTON, 2009b, p. 26).

Com essas mudanças, ocorre uma reflexão por parte das narrativas que fundamentavam as produções até então, deixando de corresponder às novas

de modo a desligar a arte da realidade, fazendo-a servir somente as experimentações da própria arte. Para a pós-modernidade, que procura relações com a realidade, a ideia de embelezamento acaba sendo re-pensada.

perspectivas da prática em arte. É em meio à este contexto, que os estudiosos já citados irão pensar o fim da história da arte. Com as concepções de Fischer, Belting e Danto, compreende-se que a maneira de fazer história da arte do modo tradicional chegou ao seu fim. Sendo assim, este subtítulo se dedica a compreender, a partir dos autores mencionados, o que foi que mudou na escrita histórica da arte e quais os elementos historiográficos que deixaram de existir.

No dia 15 de fevereiro de 1979, um artista e teórico da arte realizou uma ação intrigante. Ele mediu a *petit salle*, do Centro Georges Pompidou em Paris, com um cordão branco. Com o artista segurava um microfone, “(...) com o qual escandia o compasso do estilo artístico passado, como o tiquetaquear de um relógio”. O cordão fora estendido de uma ponta à outra, entre duas paredes da sala na frente de um auditório lotado. Ao fixar o cordão, exclama: “Neste dia do ano de 1979, constato e declaro que a História da Arte, como última criação dessa cronologia asmática, está encerrada”. Após tal declaração, o artista corta o cordão branco com uma tesoura e acrescenta em seguida “O instante em que cortei este fio foi o último evento na História da Arte” (BELTING, 2012, p. 206). Caminhando ao lado da corda cortada, ainda diz que:

a extensão linear desta linha caiu, foi uma ilusão de um preguiçoso pensamento. Agora, livres da ilusão geométrica, atentos às energias do presente, nós estamos entrando na era da arte evento pós-histórico, a “*meta-art*”. (FISCHER, 1981, p. 58)

O autor de tal ato se chama Hervé Fischer. Nascido na França em 1941 e atuante até os dias de hoje, o artista e teórico teve uma formação acadêmica completa: graduou-se no ano de 1964 na *École Normale Supérieure*, em Paris, França e concluiu o doutorado em sociologia na *Université du Québec à Montréal*, em Quebec, Canadá. Neste meio tempo, participou de estudos da sociologia da comunicação e da cultura na *Sourbone*, na França. O autor tem publicado muitos livros e artigos desde então³⁷. Foi

³⁷ *Art et communication marginale*, Balland: Paris, 1974; *Théorie de l'art sociologique*, Casterman: Paris, 1976; *L'Histoire de l'art est terminée*, Balland: Paris, 1981; *Citoyens-sculpteurs*, Segedo: Paris, 1981; *L'Oiseau-chat (sur l'identité québécoise)*, La Presse: Montréal, 1983; *La Calleadondellega?* Arte y Ediciones: Mexico, 1984; *Le choc d'unumérique* (UNTREF: Argentina, 2003; McGill and Queen's University

justamente pela sua vida acadêmica, direcionada para o estudo da ciência e da tecnologia em relação à sociedade, que Fischer recebe em 1971 a titulação de criador da *sociological art*³⁸. O tema é fundamentado pelo autor em um livro publicado em 1976, intitulado *Théorie de l'art sociologique*³⁹.

Concomitante com a produção acadêmica, Hervé Fischer desenvolvia trabalhos artísticos, em sua maior parte com uma forte crítica social. Ele foi artista convidado do Pavilhão francês, da Bienal de Veneza em 1976 e convidado especial na Bienal de São Paulo em 1981; participou da exposição *Documenta 7*, em Kassel, Alemanha, em 1982. Além disso, teve apresentações individuais no *Musée Galliera*, em Paris no ano de 1974; no *ICC Antuérpia*, na Bélgica. Em 1975 teve uma exposição itinerante que passou por São Paulo, em 1976, em Montreal no Canadá; em 1981, na Cidade do México (1983), em Buenos Aires (2003), em Montevideu (2004) e em Santiago (2006). As mais recentes são a participação na *MNBA Neuquén*, na Argentina em 2009, a Bienal de Havana, Cuba em 2009 e no *MAM Ceret*, na França em 2010⁴⁰.

Apesar de tantas publicações e feitos artísticos, este trabalho dedica-se ao estudo das particularidades de *L'histoire de l'art est terminée* (Imagem 18), que é o nome da performance já mencionada realizada em fevereiro de 1979.

Press, 2006; versão chinesa em 2009); *Le romantisme numérique (Fides et Musée de la civilisation: Canadá, 2002)*; *Les défis du cybermonde* (org., P. U. L.: Canadá, 2003); *Cyber Prométhée, l'instinct de puissance* (UNTREF: Argentina, 2003); *Le déclin de l'empire hollywoodien* (Talon Books: Canadá, 2006; ICAI et Amazonia Ediciones, 2008); *Québec imaginaire et Canada réel: l'avenir suspens* (2008), *Un roi américain* (2009), *L'avenir de l'art*, (2010), *Nouvelle nature*, MAM: Céret, 2010. Fonte: www.hervefischer.net/cv.php. Acesso em 20/07/2015.

³⁸ Arte sociológica. O autor consegue fundar essa vertente ao unir a teoria e a arte desenvolvidas por ele próprio. Com o intuito de repensar o estatuto da arte, a sociologia da arte é uma tentativa de polemização dos ambientes político-sociais do presente. (FISCHER, 1981).

³⁹ A Teoria sociológica da Arte. FISCHER, H. *Théorie de l'art sociologique*. Casterman: Paris, 1976. Este livro, como todos os livros de Fischer, não foi publicado em português.

⁴⁰ Fonte: <http://www.hervefischer.net/cv.php>. Acesso em 20/02/2015.



Imagem 18: *L'histoire de l'art est terminée*, Hervé Fischer, Performance, Paris, 1979. Fonte: <http://www.hervefischer.net/cv.php>. Acesso em 28/01/2015.

A performance de Hervé Fischer encontra-se em uma categoria da Arte, denominada Arte Conceitual. Essa é considerada a última vanguarda do século XX e, também, a de maior repercussão e duração. O movimento que teve início no começo dos anos 60 e abrangeu artistas do mundo inteiro. Conforme afirmado anteriormente, o conceito central do movimento estava na crença de que a arte estava na ideia e não no objeto final. O desapego aos resultados finais gerou diversas formas possíveis de arte. Ou seja, a arte se desapega da necessidade de construção de um objeto a ser vangloriado e expande seu campo de possibilidades.

O ato artístico de Hervé Fischer, portanto, é desapegado da necessidade de um objeto como resultado final. O autor trabalha com a performance que consiste em um tipo de arte efêmera, onde o artista utiliza de seu próprio corpo como instrumento para realização da arte. O que ficou de material para a posteridade foi somente o registro fotográfico, vide na Imagem 18, o que não é uma exclusividade do artista já que “(...) a fotografia é utilizada cada vez mais para documentar a variedade de ações e performances, formando um complemento que visa crescer a sua influência na arte

conceitual estritamente ‘analítica’” (WOOD, 2002, p. 45). Essa tendência analítica, registrada pela fotografia, se aplica à apresentação desenvolvida por Fischer em 1979. Nela, a arte está na mensagem crítica que ela pretendeu transmitir.

L’histoire de l’art est terminée foi uma afirmação artística do fim de uma era. Porém, ela não estava sozinha. No ano de 1981 Hervé Fischer publicou um livro com o mesmo nome⁴¹. Nele, o sociólogo expõe os porquês da performance, o que ela representa e o que ela critica. Uma das colocações do autor é a constatação de que “*Les artistes d’avant-garde sont devenus à eux-mêmes leur propre public*”⁴² (FISCHER, 1981, p. 75).

As décadas do século XX, vivenciadas por Fischer, são marcadas por autores que irão trabalhar em meio a mudanças historiográficas, bem como questões que são impulsionadas pelos âmbitos sociais e políticos. Estas preocupações, se tornaram características culturais do período e é a partir delas, que o discurso histórico é produzido:

a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes chamou de "dado" ou de "óbvio" em nossa cultura. (HUTCHEON, 1991, p. 15)

Percebe-se, portanto, que o artista/teórico estava envolvido por um momento onde, a ficção e a veracidade do discurso, estavam sendo colocadas em dúvida. A obra que questiona, justamente uma escrita histórica da arte, apresenta de uma maneira ficcional a crítica aos meios tradicionais da historiografia. Diferente dos outros períodos históricos, a Pós-Modernidade histórica e a artística são concomitantes, o que pode explicar a correlação das colocações de Fischer com a pesquisa histórica, questionando as grandes narrativas.

Em meio a tantas transformações, o autor é um dos primeiros a perceber que a procura pela inovação das vanguardas afasta o público desavisado da arte. Para ele, era inevitável que essa vontade exaustiva do “novo” deveria ser abandonada para se

⁴¹ FISCHER, H. *L’Histoire de l’art est terminée*, Balland: Paris, 1981.

⁴² Os artistas da vanguarda tornaram-se o seu próprio público (tradução da autora).

manter viva a atividade artística. O que deve acabar é a história da novidade. Ainda no prefácio do livro publicado em 1981, Hervé diz que

La fin de l'Histoire de l'art ne signifie nullement la mort de l'art. Au contraire. Car en échappant à l'illusion historicienne et au mythe prométhéen du progrès en art, nous redécouvrons ses liens avec le mythe faustien: l'art est une expérience-limite de lucidité, pour éclairer l'image du monde. (FISCHER, 1981, p. 54)⁴³

A história como um progresso tem sido muito criticada desde então. A ideia de evolução, definida pela história, acaba por colocar o novo como algo melhor e por vezes destrói o antigo. Pensar dessa forma, significa ignorar os atributos e estratégias utilizadas pelos movimentos anteriores. No entanto, ao dizer que “(...) livres da ilusão geométrica, atentos às energias do presente, nós estamos entrando na era da arte evento pós-histórico, a ‘*META-ART*’” (FISCHER, 1981, p. 58), o autor acredita que o apego demasiado ao antigo, impede o pensar crítico do presente. Esta “meta-arte” é o que Fischer chama de “arte pós-história” (FISCHER, 1981, p. 62). O autor percebe que a História realizada na Modernidade artística, procurava secularizar aquela forma de arte específica. Entende ainda, que o artista deveria se encaixar em uma narrativa criada pela História para ser reconhecido, de modo que a arte perdeu sua verdadeira função.

Le capitaine de banque ou d'industrie qui s'approprie une parcelle de cette symbolique en achetant un “chef-d'œuvre” de l'avant-garde, pense bénéficier au regard de ses employés et de ses clients de l'aura: il a les signes d'appartenance à la caste des créateurs (d'affaires ou d'art, c'est là qu'agit l'identification). Il a la légitimité culturelle qui cautionne dans la société capitaliste la création de richesses. (FISCHER, 1981, p. 72)⁴⁴

⁴³ “O fim da história da arte não significa necessariamente a morte da arte. Pelo contrário. Para escapar da ilusão histórica e do mito prometeico de progresso na arte, redescobrimos os seus laços com o mito de Fausto: a arte é uma experiência-limite lúcida para clarear a imagem do mundo” (tradução da autora).

⁴⁴ “O chefe do banco ou da indústria que se apropria de uma parcela deste símbolo através da compra de uma “obra-prima” de vanguarda, pensa se beneficiar em relação aos seus funcionários e clientes de aura: ele tem um signo de pertença à casta dos criadores (do mercado ou da arte, que atuam na identificação). Ele é um legítimo homem da cultura, que endossa na sociedade capitalista a criação da riqueza.” (tradução da autora)

O problema não está na arte, mas sim na ideia de mercado, que usurpa os artistas e induz à criação de obras que são feitas com fins comerciais. Estas por sua vez, eram legitimadas pela escrita histórica e crítica da Arte. A maneira que as vanguardas artísticas seguiam o seu curso, voltadas para o experimentalismo artístico e determinadas pelo que era escrito sobre elas, impede a realização de uma arte que seja fundamentada com as questões sociais do tempo presente. Segundo sua teoria sociológica, a verdadeira função da arte é a preocupação com o meio: a reflexão e análise devem ocorrer acerca das implicações sociais.

L'histoire de l'art est terminée comme histoire de la nouveauté, mais non comme réflexion et production socio-analytique. (...) Lors d'une performance où nous avons en forme de provocation déclaré la fin de l'histoire de l'art, on nous a posé cette question: comment penser hors des cadres historiques de la conscience? Notre idée n'est pas de supprimer l'histoire, comme chacun (...), mais l'Histoire, celle qui ne se conçoit que comme une Fin, un but final avec une succession linéaire. Notre projet, c'est de redécouvrir les valeurs éthiques et perceptives du temps présent et de la vie. (FISCHER, 1981, pg. 149) ⁴⁵

O fim da arte, provocado pela realização de uma performance em 1979 significa, portanto, uma resignificação dos valores históricos. Seria a reformulação do uso das narrativas dando liberdade para a arte seguir o seu curso, sem o direcionamento da história e da crítica. Desapegada do texto, a arte pós-histórica pode voltar a exercer a sua principal função: a de servir à sociedade.

Arthur Colemam Danto (1924-2013) foi um filósofo americano dedicado aos estudos de estética e dos discursos que a circundam. Além de trabalhar na área teórica, Danto também exerceu funções executivas no ramo, como quando presidiu a *American Society for Aesthetics* e a *American Philosophical Association*. Também se dedicou a crítica da Arte, escrevendo textos nos quais dissertava sobre obras artísticas e suas

⁴⁵ “A história da arte terminou como a história da novidade, mas não como reflexão da produção sócio analítica. Durante uma apresentação onde nós, em forma de provocação, declaramos fim da história da arte, nós nos colocamos esta pergunta: como pensar fora das configurações históricas da consciência? Nossa ideia não é para suprimir a história, como um todo, mas a História que é concebido apenas como um fim , um objetivo final com uma sucessão linear. Nosso projeto é redescobrir os valores éticos, as perspectivas do tempo presente e da vida” (Tradução da autora).

correlações com a filosofia para as revistas como *The Nation*, *Punch Review* e *Artforum*⁴⁶.

Na juventude, passou dois anos no exército americano e voltou para estudar arte e história na *Wayne University*, que agora é chamada de *Wayne State University*. Desde então não saiu do ramo histórico e da arte. Permaneceu dois anos em Paris, como bolsista pelo programa *Fulbright*⁴⁷ e, em 1951, Danto se tornou professor de filosofia da arte na *Columbia University*, onde posteriormente se tornou professor emérito⁴⁸.

Em um ensaio publicado em 1964, Arthur Danto cria o termo *artworld* para descrever o contexto histórico, cultural e social em torno da criação de uma obra de arte. E, em 1984 o autor publica *The end of Art* como ensaio principal de um livro editado por Berel Lang, cujo título era *The Death of Art*⁴⁹. A proposta do livro de Lang, que é o segundo de uma série cujo tema é “Arte e Filosofia”, é a de que um autor faça um ensaio condutor para que outros autores desenvolvam ensaios subsequentes, acrescentando opiniões e argumentos a partir dos apontamentos do primeiro.

Em seu texto original, Danto inicia falando do quão difícil será tentar imaginar os trabalhos artísticos do futuro, ou como eles serão apreciados. Segundo ele, “(...) *the future is a kind of mirror in which we can show only ourselves, though it seems to us a window through which we may see things to come*⁵⁰” (DANTO, 1984). Entende-se que o homem do presente, ao tentar imaginar as possibilidades vindouras, só terá as formas que conhece no momento para idealizar, de modo que o futuro é pensado a partir do que se tem no presente. A expectativa de progresso na arte seria um vilão para a

⁴⁶ *The Nation* é a revista semanal mais antiga dos Estados Unidos da América, é construída por colonistas com formação nas mais diversas áreas que dissertam criticamente acerca dos eventos da sociedade americana. Foi fundada em 1865 por abolicionistas na cidade de Nova Iorque (onde ainda permanece) e desde então tem sido porta voz de nomes tais como Albert Einstein, Jean Paul-Sartre, Martin Luther King, dentre outras grandes personalidades. Danto começou a trabalhar na *The Nation* em 1984, mesmo ano em que publicou seu primeiro artigo sobre o fim da arte. *Punch Review* é uma revista londrina trimestral, fundada em 2002, seu foco é discutir filosofia, arte e política. A *Artforum* é uma revista nova-iorquina voltada a cobertura do que acontece no mundo da arte nos EUA, com a qual Danto contribuiu com diversos artigos durante as últimas três décadas.

⁴⁷ O *Fulbright* é um programa de bolsas de estudo, fundado pelo senador americano J. William Fulbright, que consiste na concessão de bolsas de intercâmbio para estudantes universitários americanos de todas as áreas do saber.

⁴⁸ Fonte: MEYER, P. G. Remembering Arthur Danto. *The Nation*, New York, 2013. Disponível em: <http://www.thenation.com/article/remembering-arthur-danto/>. Acesso em: 23/11/2015.

⁴⁹ LANG, B (org.). *The Death of Art*. Haven Publishers, New York, 1984.

⁵⁰ “O futuro é um tipo de espelho no qual nós podemos mostrar somente a nós mesmos, mas parece-nos uma janela através da qual podemos ver as coisas por vir” (tradução da autora).

produção artística, de modo que o autor afirma que o futuro da arte será sempre construído em termos do progresso representacional (1984, p. 18).

O autor se baseia na teoria de Hegel para expandir a ideia de uma produção pós-histórica da arte. Acredita que houve um período em que as energias da arte e da história coincidiam, mas que a partir daquele momento⁵¹ elas deveriam seguir caminhos diferentes:

Whatever comes next will not matter because the concept of art is internally exhausted. Our institutions – museums, galleries, collectors, art journals, and the like – exist against the assumption of a significant, even a brilliant future. There is an inevitable commercial interest in what is to come now, and who are to be the important practitioners in movements next to come.⁵² (DANTO, 1984, p. 7)

Assim sendo, percebe-se que Danto também detecta o interesse comercial e institucional que dita a maneira de produção da obra de arte, sendo a história uma das vias que permite que esse comércio aconteça. Para ele, esse interesse de mercado só pode existir quando o conceito de arte está exaurido e não se sustenta por si só.

Ademais, o autor coloca que desde o impressionismo, a teoria da arte encontrou um problema acerca de como tratar os temas e formas da arte. Passou-se a considerar “expressão” o termo que melhor definia as produções artísticas, o que coloca o artista como ponto central e suas obras como frutos de sua expressão. Danto considera que esta designação é particularmente delicada, pois ele percebe que “*is not possibility of a developmental sequence with the concept of expression*”⁵³ (DANTO, 1984, p. 24). O fato de artistas expressarem sentimentos é somente um aspecto da arte e não sua essência (*Ibid.*, p. 27). Isso, no entanto, vem sendo a base não somente da teoria, mas também da história da arte desde a modernidade artística.

⁵¹ Na narrativa do texto, Danto fala da arte de sua contemporaneidade. Como o texto é de 1984, acredita-se que o período artístico a que o autor se refere seria o final dos anos 70 e início dos anos 80.

⁵² “Não importa o que quer que venha a seguir porque o conceito de arte está esgotado internamente. Nossas instituições - museus, galerias, colecionadores, revistas de arte, e outros - existem contra a hipótese de um significativo, e mesmo brilhante, futuro. Há um inevitável interesse comercial no que está por vir agora, e em quem serão os praticantes importantes nós próximos movimentos que virão” (tradução da autora).

⁵³ “Não há possibilidade de uma sequência de desenvolvimento como conceito de expressão” (tradução da autora).

Danto conclui que, enquanto a história da arte estiver atrelada ao paradigma do progresso, da linearidade, da ideia de “expressão” e a análise da vida dos artistas, ela não tem futuro. Ainda, acrescenta que “*history ends with the advent of self-consciousness, or better, self-knowledge (...). Art ends with the advent of its own philosophy*”⁵⁴ (DANTO, 1984, p. 28). O autor considera que a era do pluralismo está por vir e que nela, tanto a arte quanto a história, conhecidas até então, não existirão mais.

Dos sete comentadores que aparecem no livro de Lang, três (Christopher Butter, Robert Pois e Anita Silvers) vão de acordo com as colocações de Danto, considerando suas alegações pertinentes e sua previsão iminente. Todavia, outros quatro são contra a opinião do autor. Richard Khuns afirma que a arte é necessária para a experiência humana; David Konstan apela para o papel histórico da arte, colocando-a como independente de uma história formal. E, Joyce Brodsky se apega a indicativa que Danto coloca no texto sobre a era da pluralidade, sugerindo modos plurais de ler a história da arte. Norman Miller, em uma posição adversa, alega que o “fim” da arte é um vestígio da fascinação romantista pelo tema da morte e que por Danto ter como base o argumento de Hegel, ele também fora tomado por essa fascinação (LANG, 1984).

No ano de 2006, Danto reescreve seu artigo original com o título *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Nesse, o autor irá trabalhar a ideia de fim da arte de um ponto de vista distante temporalmente e sentimentalmente o que, segundo ele mesmo, permite um maior esclarecimento. Danto declara que não pretendia que sua obra fosse tomada como “julgamento crítico”, mas sim uma percepção de que um “complexo de práticas tinha dado lugar a outro” (DANTO, 2006, p. 5). Dessa maneira, acrescenta:

uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. (DANTO, 2006, p.5)

⁵⁴ “história termina com o advento da autoconsciência, ou melhor, do autoconhecimento (...). Arte termina com o advento da sua própria filosofia” (tradução da autora).

A ideia de fim da Arte de Danto parte, portanto, de uma mudança nos paradigmas da produção artística e se estende até a produção do discurso acerca da arte. Para tanto, Danto levanta uma teoria acerca da “era da arte”, que teria começado com a legitimação narrativa de Giorgio Vasari com o seu *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550). Para ele, Vasari teria estipulado um padrão sobre o que mereceria ser arte através de seus quesitos narrativos. Como se pode imaginar, Vasari postulará (mesmo que indiretamente), a era da arte tal como deveria ser entendida, algo que começa no seu próprio tempo: o Renascimento artístico (AMARO, 2009). Chama-se a atenção para o ponto central desta discussão, o fato de a “era da Arte” começar a partir de uma narrativa legitimadora. Isso não significa, no entanto, que as produções artísticas anteriores a este período não tenham o status de arte, muitas passarão a ter conforme forem sendo citadas nas obras de História da Arte. Em outras palavras, a era da arte seria a era da narrativa sobre a arte.

Este apego ao discurso acompanha a arte ao longo dos séculos, até que chega a “Era dos Manifestos”, como Danto se refere à modernidade. Cada um desses Manifestos “(...) busca encontrar uma nova definição filosófica da arte, articulada para apreender a arte em questão” (DANTO, 2006, p. 51). Entretanto, a modernidade ficou tão mergulhada na busca por inovações, que acabou postulando o seu fim, sendo para Danto por volta do ano de 1964, ano em que a arte pop estava em voga.



Imagem 19: *Brillo Box*. 1964. Andy Warhol. Tinta de silkscreen sobre madeira, cada caixa 43,5 x 43,5 x 35,6. Instalada na Galeria Stable, 1964. Fonte: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9.

O autor utiliza como exemplo as Caixas de Brillo (Imagem 19) do artista Andy Warhol, produzidas em 1964: elas foram feitas para serem exatamente iguais as encontradas no supermercado. Os critérios estéticos da obra passaram a não importar, de modo que a arte agora não diferenciava em nada de objetos reais presentes no cotidiano social. Considerando que a visualidade das obras não define mais o que é arte, Danto entende que o significado de arte não precisava mais ser ensinado por meio de exemplos visuais. Logo,

a Era dos Manifestos, como a vejo, chegou ao fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão “o que é a arte?” Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum

imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de período *pós-histórico*. (DANTO, 2006, p. 51)

Com a preocupação no experimentalismo, a modernidade acabou por extrapolar os limites do pictórico fazendo com que objetos da realidade adentrassem no mundo da arte sem diferenciações estéticas. Assim, pela primeira vez na “era da Arte”, não se poderia definir o que de fato é arte e o que é um objeto comum. As narrativas não poderiam mais se ocupar dos quesitos estéticos, como estava acontecendo na historiografia da arte até então. Com esse limite extrapolado, as narrativas da arte chegariam ao seu fim. Danto ainda acrescenta que “não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é o presente e, eu diria, o momento final na narrativa mestra. É o fim da história” (DANTO, 2006, p. 52).

Para o autor, essa mudança de paradigma significa o fim do conhecimento adquirido pela arte por intermédio de experiências estéticas. De modo que, para “descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento (...), em resumo, voltar-se para a filosofia” (DANTO, 2006, p. 16). Essa mudança permitiu uma transposição dos limites disponíveis aos artistas, de modo que esses estariam livres do “preconceito histórico” para ser o que quiserem ser.

Hans Belting (1935) é um historiador da arte descendente de uma tradição alemã (tal qual Winckelmann, Wölfflin e Panofsky). Tradição esta que postula o estabelecimento da história da arte como disciplina desde o século XVIII, com bases e argumentos cientificamente arranjados para a perpetuação desta como ciência. Esse aspecto é importante para se pensar a trajetória de Belting. Pode ser considerado o autor (dentre os que dissertam sobre o fim da arte e de sua história no final do século XX), mais próximo aos métodos tradicionais de escrita da história. O que faz com que sejam surpreendentes as colocações que sua teoria aborda.

Dentre os anos de 1980 e 1992, o autor foi professor de história da arte na Universidade de Munique, ocupando a cadeira que havia sido anteriormente de Henrich Wölfflin e Hans Sedlmayr– de quem Belting assume subsequentemente. Quanto ao formalismo do primeiro, Belting acreditava que sua interpretação das obras de arte era “completamente reduzida aos estilos e às formas” (BELTING, 2012, p. 249) e às

mesmas “atribuía uma validade universal, tão universal quanto permitia sua limitada imagem humanista do mundo” (BELTING, 2012, p. 255). Em relação à Sedlmayr, Belting o dirá conservador perante a mudança da modernidade para a pós-modernidade, já que considerava a modernidade um movimento que “saiu dos trilhos” (2012, p. 31), pois Sedlmayr sempre fora apegado a tradição histórica da arte como ciência (2012, p. 292).

Dessa maneira, não se faz de todo uma surpresa que, de uma aula que Belting proferira em Munique no ano de 1983, tenha sido publicado um artigo com o título “O fim da história da arte?”⁵⁵ No prefácio do livro publicado no Brasil em 2012, Belting dirá que este primeiro texto tem como centro a ciência da história da arte. Trata-se de um ensaio criado a partir das experiências que obteve nos primeiros anos como professor em Munique e seria um “gesto de revolta contra tradições falsamente geridas” (2012, p.14). Na apresentação do artigo publicado pela Universidade de Chicago (1987), o autor explicará o motivo do título da seguinte maneira:

“The end of the history of art”, seems to suggest either that art is at end or that the academic discipline is in the end. Neither shall be claimed here. The title is meant to raise two further possibilities, namely, that the contemporary art indeed manifests an awareness of a history of art but no longer carries it forward; and that the academic discipline of art history no longer disposes of a compelling model of historical treatment. (BELTING, 1987, p. 3)⁵⁶

Percebe-se aqui, um primeiro ato que vai contra as tradições que sua Universidade postulava. No entanto, sua teoria encontrou suporte em outros países e em outros autores que também estavam se dedicando a perceber as mudanças na arte e suas implicações na história. Como dito anteriormente, em 1984, o filósofo Arthur Danto estava publicando nos Estados Unidos seu primeiro artigo dedicado ao tema e,

⁵⁵ BELTING, H. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983. Esta referência não foi encontrada.

⁵⁶“O fim da história da arte ” parece sugerir que ou a arte está no fim ou a disciplina acadêmica está no fim. Nada disso será reivindicado aqui. O título é feito para levantar duas novas possibilidades. São estas: que a arte contemporânea de fato manifesta uma consciência da história da arte mas não carrega mais uma continuação; e que a disciplina acadêmica da história da arte não dispõe de um modelo convincente de tratamento histórico. (tradução da autora)

rapidamente o texto de Belting foi traduzido para outras línguas, ganhando importância dentro do cenário daquela época.

Desde então, a publicação original⁵⁷ vem passando por revisões do próprio autor. Segundo ele, o texto causou irritação por apresentar críticas à ciência e ao método da história da arte (2012, p. 14). Naquele primeiro momento, o autor se colocava de maneira mais incisiva e alegava fatos que até então não eram bem aceitos. Belting dirá que “(...) *both the artist and the art historian have lost faith in a rational, teleological process of artistic history, a process to be carried out by the one and described by the other*” (BELTING, 1987, p. 9)⁵⁸. A afirmação de que a relação entre arte e história definiu o caminho das duas, é uma de suas principais críticas ao método da História da Arte vigente.

Com tal colocação, Belting ressalta que tanto a história quanto a arte se encaminharam para o benefício de sua relação. É como se a história da arte e a prática artística estivessem em um acordo: uma sustentaria a existência e a visibilidade da outra. Sendo assim, todas as produções de arte e de história da arte não passariam de construções ilegítimas. A arte principalmente, pois se trata da fonte da história e estava mais comprometida com um processo político do que artístico.

O autor trabalha com a ideia de “enquadramento”, que seria uma espécie de ajuste utilizado tanto pela arte, quanto pela história, no intuito de fazer os fatos se encaixarem nas categorizações artísticas. A arte procura se enquadrar nos padrões da história, e vice-versa. “A Arte (...) é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado. O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte” (BELTING, 2012, p. 35). Ao perceber tais circunstâncias tradicionais da história da arte, é que o autor irá considerar a ideia de fim.

⁵⁷ O primeiro texto não é mais comercializado e não está disponível nem mesmo em sua língua original (alemão). O mais próximo a que esta pesquisa teve acesso, foi à tradução para a língua inglesa da 2ª edição (publicado em 1984 na Alemanha, já com revisão do autor), disponibilizado pela Universidade de Chicago no ano de 1987.

⁵⁸ Tanto o artista quanto o historiador de arte perderam a fé em um processo racional e teleológico da história artística, um processo a ser realizado por um e descrito por outro. (tradução da autora)

O historiador acredita que as contribuições teóricas advindas dos acontecimentos da década de 60, são os alicerces para as discussões acerca do “fim da história” e de “fim da arte”. Pois, é nesse período que nem arte nem mesmo a própria história pareciam oferecer alternativas e rumos a que se pudesse apelar. “Surgiu desde então a impressão de que seria preciso lançar-se a um balanço pós-histórico com tudo o que estivesse às mãos” (BELTING, 2006, p. 176).

Para Belting, o fim da História da Arte acontece quando os artistas abandonam uma “consciência histórica linear”, os “velhos gêneros e os meios, nos quais as regras prescreviam incessantemente o progresso para manter o jogo em andamento” (BELTING, 2010, p. 34). Porém, apesar de considerar que o “enquadramento” do modo como acontecia anteriormente na História da Arte parta de uma intenção errada, ele não negará por absoluto esta ideia:

Belting não prescinde do enquadramento. Pelo contrário: dispensar, se apartar, abominar qualquer forma de enquadramento é um equívoco (impossível até). A investigação histórica baseia-se em um discurso que é proferido por um indivíduo encerrado em determinadas condições sociais, em um determinado contexto histórico. Esse discurso só é legível no interior deste enquadramento, desta moldura legitimadora que ele produz. (AMARO, 2009, p. 19)

Aqui se percebe uma conexão com as teorias dos historiadores pós-modernos como Hayden White, que conectam a escrita da história com o autor, de modo que o resultado estará sempre condicionado as escolhas pessoais. Outro posicionamento de Belting em relação à escrita histórica da arte, semelhante às teorias pós-modernas da história, é a crítica às narrativas universais. Segundo o autor, essas narrativas que elegem algumas obras de arte e as ditam como imperativas para a história da arte significam um “equívoco ocidental fundamentado por uma visão eurocêntrica” (AMARO, 2009, p. 19). Além da aproximação com o pós-estruturalismo, a ideia se assemelha também com a crítica historicista (que parte do princípio de que cada objeto deve ser analisado singularmente) e ao positivismo (que defende a ideia de que todos os fatos são cabíveis a uma história única e universal).

3.4 Interactive Zone: escrita da história e da história da Arte na perspectiva relacional

Desde o começo do século XX, o método de análise histórica que se utiliza da comparação, vem sendo aprofundado e aplicado no ramo da história. No ano de 1924, Marc Bloch publicou um importante trabalho⁵⁹, utilizando-se do método comparado para trabalhar paralelamente com sociedades contemporâneas. A ideia é a de que, essas comunidades diferentes sofressem influencia uma da outra, por conta de critérios que as relacionassem como, por exemplo, a proximidade geográfica, ideais políticos semelhantes e origens em comum (BLOCH, 1928). Para Bloch, o aprofundamento em duas situações que possuem um mesmo problema/tema, permite uma explicação mais abrangente dos processos históricos.

Além de Bloch, Max Weber (1864-1920) irá trazer uma grande contribuição para os estudos comparados, quando ele coloca que não são somente os fatos históricos que permitem comparação. Para tanto, Weber abre espaço para discussões de outras áreas (principalmente das ciências sociais), adentrarem a pesquisa histórica. Ao permitir tal condição, o autor também irá considerar que a comparação entre sociedades heterogêneas e/ou afastadas cronologicamente, poderiam contribuir para o conhecimento histórico quando fossem apontadas suas diferenças e não pontos em comum (VEYNE, 1983). Assim, o autor compreenderá que o estudo das diferenças facilitará a formação de identidades.

Com o impacto teórico causado pelos acontecimentos sociais do século XX, a narrativa progressiva perde força e abre espaço para novas possibilidades, mudando algumas concepções do método comparativo. A utilização de outras áreas do saber, relacionadas com a história, permitiu uma real transcendência da cultura cartesiana e iluminista. A partir disso, Marcel Detienne (1935) colocará que a comparação pode abarcar tanto as sociedades antigas quanto as atuais, das simples às complexas, de

⁵⁹ O livro, nomeado *Os Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio*, analisa aspectos das monarquias francesa e inglesa. Bloch trabalha com a superstição de que os reis de ambas as nações possuíam o poder da cura, o autor acredita que a fé do povo nesse poder é um ponto determinante para a compreensão de realeza desse povo. Com isto, o autor traz a luz novos aspectos que devem ser levados em consideração para a compreensão e escrita da História: além da razão e dos fatos comprováveis, também deveriam ser levados em conta os aspectos subjetivos e míticos das civilizações. A comprovação dos pontos de Bloch se justifica quando o autor trabalha com a história comparada dentre duas nações próximas em tempo e espaço e que possuem origens semelhantes.

modo a serem colocadas em perspectiva singularidades identitárias, repetições de costumes e aspectos que se encontram e desencontram no tempo e no espaço (DETIENNE, 2004). Ao analisar o heterogêneo e “comparar o incomparável”, o autor aposta no trabalho interdisciplinar e na análise de fenômenos sociais múltiplos.

Em meio as mudanças no campo conceitual da história, visíveis com o advento das teorias como a história nova a pós-moderna ou metodologias como a micro história nos anos 80, surgem novas possibilidades para o método comparado. Recentemente, com as conexões permitidas pela globalização, os estudos comparativos estão ganhando espaço em discussões e análises históricas, de forma a permitir o desenvolvimento de metodologias diferenciadas. Autores, estudiosos da historiografia recente, como Kocka (2003) têm levantado perspectivas como a da *História Global*, que é diferente da História Universal⁶⁰,

procura apreender os múltiplos pontos de vista, e depois interconectá-los (mas sem submetê-los a uma lógica única, tal como ocorre com uma das perspectivas da história tradicional). Em uma palavra, trata-se de construir uma história sem um centro único. (BARROS, 2014a, p. 88)

A perspectiva global inova na colocação da possibilidade de conexão entre pontos de vista distintos, bem como na sugestão do centro não precisar ser europeu ou americano, trazendo à luz outros aspectos civilizacionais. Dentro dessa perspectiva, existem algumas vertentes teóricas que se preocuparão com diferentes aspectos conceituais.

Uma das metodologias que procuram novos caminhos para o fazer histórico é a História Cruzada, que vem sendo fundamentada por Bénédicte Zimmermann e Michael Werner desde 2003. Ao considerar que as relações propiciadas pelo novo método podem ocorrer nos âmbitos de escala, análise, regimes de historicidade e reflexibilidade, a metodologia pode ser trabalhada na pesquisa acadêmica em três pontos: nos objetos de pesquisa; como categoria de análise dos objetos de pesquisa e nas relações entre pesquisador e objeto (ZIMMERMANN & WERNER, 2003).

⁶⁰ O conceito de História Universal é atrelado a ideia positivista de submissão de todas as histórias a uma caminhada única e linear das civilizações.

Apesar de sua abrangência, a metodologia vem sendo utilizada por pesquisas que procuram extrapolar o limite regional. Muitas vezes, adentrando em pesquisas que trabalham a partir de um tema, a história cruzada costuma ser utilizada em trabalhos que procuram conectar diferentes lugares e aspectos. Isto por acreditar que um aspecto não é completo por si só, mas sim multidimensional e repleto de pluralidade:

mais do que insistir na comparabilidade de seus objetos ou na igualdade de tratamentos entre eles, as histórias cruzadas estão preocupadas com as influências mútuas, com as percepções recíprocas ou assimétricas, com os processos entrelaçados que se constituem um ao outro (GOULD *apud* BARROS, 2014a, p. 122)

Deste modo, a teoria das histórias cruzadas compreende a individualidade de cada área do saber, de cada fato ou aspecto específico. No entanto, ela trabalha com o entrecruzar de cada um deles, gerando misturas de conhecimentos e conseqüentemente, permitindo novas possibilidades interdisciplinares. Em diálogo com a colocação dos estudos híbridos, Gruzinski (2001) irá apontar a multiplicidade da história e, que essa condição, a conecta e a faz se comunicar com outros aspectos do saber. O autor compara o trabalho do historiador com o de um eletricitista, que procurará continuidades e conexões a passagens minimizadas, esquecidas ou excluídas, para a finalidade de fazer o instrumento em questão funcionar. Para ele, “não só os corpos misturam-se, mas todas as formas da existência social e do pensamento” (GRUZINSKI, 2001, p. 194), permitindo à pesquisa histórica guiar-se pelas *interactive zones*, consentindo relações entre poderes, grupos e culturas.

Até o momento, as teorias comparativas apresentadas aqui, tratam de fatos históricos como o objeto de pesquisa. Contudo, este trabalho pretende aproximar essas possibilidades relacionais das áreas teóricas dos campos da arte e da história, visto que ambas foram influenciadas por pontos em comum (teorias pós-estruturalistas, aspectos sociais como movimentos sociais, culturais e artísticos), como foi salientado ao longo deste trabalho. O tema historiográfico permite o intercruzar destas teorias, gerando a *interactive zone* e, autorizando a expansão do conhecimento na análise de todos esses aspectos.

Assim, é na procura da conexão entre pontos convergentes e nos entrelaçamentos entre as teorias da arte e da história, no que diz respeito aos apontamentos acentuados no final do século XX, por ambas vertentes, que este trabalho se utiliza da metodologia apresentada pela história cruzada.

Até o momento, foram trabalhadas as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas, teorias da escrita histórica e da escrita histórica da arte. Ademais, a atenção do leitor fora direcionada para os acontecimentos sociais e artísticos da época vigente. Agora cabe a pergunta: o que todos estes pontos têm em comum? Para relacionar essas teorias, pode ser utilizada como metáfora a análise do campo contextual que envolve uma fotografia história icônica, *V-J Day in Times Square* (Imagem 20):



Imagem 20: *V-J Day in Times Square*. Alfred Eisenstedt. Fotografia, 1945. Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2187071/Times-Square-Sailor-nurse-kissing-iconic-WWII-photograph-reunited.html>. Acesso em: 06/02/2016.

Em 14 de agosto de 1945, toda a nação dos Estados Unidos da América, recebeu a notícia de que o Japão havia se rendido e a Segunda Guerra Mundial havia terminado. O fotógrafo Alfred Eisenstaedt, que na época trabalhava para a revista *Life*, estava em serviço registrando as comemorações na *Times Square*, quando capturou quatro imagens de um marinheiro e uma enfermeira em meio a um beijo. Uma dessas fotografias foi publicada na *Life* no dia 27 de agosto e, em pouco tempo, se tornou a

imagem mais reproduzida da revista. A fotografia passou a ser considerada a representação da felicidade do fim da guerra, expressada pelo beijo de um casal apaixonado. Essa postulação de imagem ícone é encontrada em livros de história, história da arte e história da fotografia dentre outros como, por exemplo, nos manuais de fotografia:

sua foto [do fotógrafo Alfred Eisenstaed] de um marinheiro beijando uma enfermeira em comemoração da rendição japonesa capta a euforia dos Aliados quando a guerra acabou em 14 de agosto de 1945. A foto foi impressa na edição “da Vitória” da *Life*. O marinheiro e a enfermeira, simbolizando os soldados e o corpo médico, de apoio, estão enfim livres do conflito e, por um dia eufórico, das convenções sociais. (HACKING & CAMPANY [org.], 2012, p. 315)

Conforme a fama da imagem crescia, a identidade dos personagens da fotografia passou a ser mais discutida. As pessoas queriam saber, como no desenrolar de um romance, quem era o casal apaixonado da foto e onde eles estavam agora. Não demorou muito para que, vários casais que se enquadravam nos dados da fotografia (rapazes que foram marinheiros e moças que foram enfermeiras no ano de 1945) enviassem cartas para a *Life* e para Alfred, dizendo serem as pessoas da foto. Cada um contava uma história diferente e as histórias que foram compradas pela mídia, passaram a ser a “verdade” em torno da fotografia.

Em agosto de 1980, a *Life* publicou uma reportagem dizendo que o mistério havia sido solucionado: Alfred recebera uma carta convincente de Edith Shain, que dizia ser a enfermeira da foto. Em uma entrevista concedida ao *New York Nightly News* no ano de 2009⁶¹, Edith alega que estava em serviço quando ouviu no rádio a notícia de que a guerra havia acabado. Ela e um amigo foram para a *Times Square*, onde todos estavam celebrando. A enfermeira diz que não sabe de onde o marinheiro veio, que ele a segurou por um longo tempo, a beijou e foi embora. A história da moça convenceu o fotógrafo e ela ficou instantaneamente famosa, passando a aparecer nos jornais, eventos sociais e em entrevistas – teatralmente sempre vestida nos trajes de enfermeira do ano de 1945.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cj0O1fNxVn4>. Acesso em: 06/02/2016.

Durante décadas, a imagem e a versão de Edith Shain, foram vendidas e compradas pela mídia e pelo público. Até que, dois anos após a morte de Edith em 2010, outra surpresa foi revelada à nação: Edith não era a moça da foto, mas sim Greta Zimmer Friedman, uma austríaca que havia perdido os pais na Primeira Guerra Mundial e fora tentar a sorte nos EUA. Isso, segundo as informações do livro divulgado em 2012 pelo *US Naval Institute*, chamado *The Kissing Sailor: The Mystery Behind the Photo that Ended the World War II*⁶². O livro ainda relata que o marinheiro da foto era George Mendonsa, que é quem narra essa versão. Ele estava em um encontro com Rita Petry (que hoje é a sua esposa), quando o fim da guerra foi anunciado. Mendonsa tomou alguns drinks em comemoração ao evento e mais tarde, quando eles estavam na rua, ao ver uma mulher com o uniforme de enfermeira, ele deixa Rita e sai correndo para beijar a outra mulher.

Em uma entrevista concedida à *CBS News* em 2012⁶³, George diz que o beijo não foi muito demorado, diferente do que a enfermeira Edith havia dito anteriormente. Nesta mesma entrevista, o repórter pergunta para Greta se ela havia visto a publicação da fotografia na revista *Life* e ela responde com “com certeza”. E, quando perguntam para ela se ela se reconhecia, a resposta foi: “mas é claro, você não esquece um rapaz desses agarrando você”. George diz que uma das provas de que ele é o marinheiro da fotografia, é a imagem de Rita que também está retratada. Ela seria a mulher sorridente que aparece mais atrás na altura do braço esquerdo do marinheiro. Rita por sua vez, alega que não se incomodou com o beijo dado em outra mulher. Segundo eles, após o beijo cada um seguiu seu caminho.

Vários detalhes contados nas narrativas são questionáveis, porém só o fato de “a verdade” ser desmentida mais de uma vez, já coloca em dúvida qualquer história vigente. Em cada uma dessas versões que a imagem e a sua repercussão provocaram, vemos a construção de um discurso que intenta uma melhor aproximação da verdade,

⁶² O *US Naval Institute* não só divulga como também vende os exemplares do livro, disponíveis em: <http://www.usni.org/store/books/aircraft-reference/american-fighters/kissing-sailor>. Acesso em: 06/02/2016. A história também foi adotada pelo *American Veterans Center*, que produziram um vídeo com George Mendonsa contando como foi aquele dia. Este vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AKx5TpdkvY>. Acesso em 06/02/2016.

⁶³ Disponível em: <http://www.cbsnews.com/news/sailor-nurse-from-iconic-vj-day-photo-reunited/>. Acesso em 06/02/2016.

para a aprovação do público. Que por sua vez, adota esses discursos se eles forem aceitos previamente pela mídia. Por exemplo, recentemente uma página da internet de um site de redes sociais, utilizou algumas alegações de Greta Friedman e publicou a seguinte imagem (Imagem 21):



Imagem 21: Repercussão de um discurso acerca da imagem nas redes sociais, 2016. Print Screen e montagem da autora. As alterações foram feitas para preservação de identidade e destaque de pontos importantes. Fonte: <https://www.facebook.com/quebrandootabu/photos/a.177940715595657.45589.165205036869225/1037263399663380/?type=3&theater>. Acesso em 06/02/2016.

Essa imagem foi salva da internet no dia 6 de fevereiro de 2016, somente dois dias depois de sua publicação, como se pode observar. A polêmica por trás das informações passadas nesta famosa imagem (que até então era considerada romântica) e, do tema que a página mostrou (uma discussão sobre consentimento da mulher e atitudes machistas), foi tamanho que dois dias depois da publicação já havia 2 mil comentários, 42.254 curtidas e 8.531 compartilhamentos. Fica em destaque o comentário da Zulmira que, em outras palavras, não havia percebido essa conotação

de abuso até ler uma matéria que afirma a presença do ato abusivo na imagem. A conclusão dela é “A gente só vê o que quer ver”.

Pode-se dar seguimento a análise da imagem *V-J Day in Times Square*, elucidando o entrecruzar das teorias da história e da história da arte. Para isso, deve-se considerar alguns aspectos. Todas as informações obtidas até o momento acerca do universo criado pela imagem *V-J Day in Times Square*, permitem a afirmação de que os discursos que a circundam direcionam o olhar acerca da mesma. Além disso, percebe-se que as pessoas acreditam nos fatos e nas alegações desses discursos.

Deve-se levar em consideração, que a fotografia envolve duas pessoas reais de identidades não identificadas. Isso agrava a situação das narrativas criadas para preencher as informações ausentes, já que até o momento não foi apresentada nenhuma prova concreta para desvendar as verdadeiras identidades. Esse empecilho é encontrado facilmente nas pesquisas históricas, principalmente as que trabalham com biografia. No entanto, o mesmo problema circunda algumas obras de arte icônicas⁶⁴, sendo esse também, um problema para a escrita da História da Arte, quando a mesma preza pela narrativa contextual das obras.

Outro ponto relevante dessa situação é a evidência da fragilidade do discurso. Isso se dá, tanto pela falha narrativa – por mais que a história da Edith seja a verdadeira, o discurso dela foi desconstruído perante um novo, de modo que a história não se sustenta – como pelo poder das instâncias que produzem o discurso. Jornais, revistas, livros, governos, possuem o aporte do público para modificar, acrescentar e retirar detalhes, ou até mesmo toda a história, conforme acreditam ser plausível.

Ainda, deve-se ter em consideração que a fotografia escolhida pela revista *Life* para representar a euforia do fim da Guerra, foi apenas uma de todas as que Alfred Eisenstaed tirou naquele dia – só do mesmo beijo existem outras três. O fotógrafo certamente registrou outras cenas, representando pessoas felizes ou em comemoração, visto que a *Times Square* no dia 14 de agosto, estava em clima festivo. Ou seja, o corpo editorial da revista decidiu por uma entre um número X de opções para fazer parte da edição comemorativa. O mesmo acontece na escrita da História da Arte,

⁶⁴ Como é o caso das pinturas “Monalisa” (1503) de Leonardo da Vinci e “Moça do Brinco de Pérola” (1665) de Johannes Vermeer, por exemplo.

o autor decide por uma ou duas obras para representar um período/movimento. A escolha não é algo errado – é impossível que não seja assim – no entanto, a decisão por uma imagem em vez de outra, ao longo dos anos, vai deixando de dar visibilidade para as imagens de arte que não entraram na história, enquanto que, para com as imagens escolhidas o caminho é o inverso. Em outras palavras, as imagens de arte que entram nas histórias da arte são conseqüentemente mais famosas, tornando a história da arte um veículo de publicidade.

Foi isto que Hervé Fischer quis dizer quando comentou sobre a ideia de mercado, que usurparia os artistas e os induziria a criação de obras que são feitas com fins comerciais. A publicidade propiciada pelas imagens da arte faria com que as narrativas criadas ao redor de si mesmas, fossem as mais convencionais possíveis. É justamente “(...) esse processo racional e teleológico da história artística, um processo a ser realizado por um e descrito por outro” (BELTING, 1987, p. 9), nas palavras de Belting, que corrompe a construção de uma história da arte com uma finalidade sincera em si mesma. Esta condição é deixada de lado e dá lugar a uma produção corrompida, direcionada para o controle de massas, como disse Foucault.

Ainda, assim como é perceptível nos discursos de Edith, Greta e Mendonsa, há a questão da “imaginação modeladora” (HUTCHEON, 1991) que direciona o autor a criar sua própria verdade, colocando no texto suas ideologias e considerações. Essa imaginação trabalha de modo a impregnar a escrita de “constructos humanos” e conseqüentemente emite juízos de valor (COELHO, 2001). Nos parâmetros científicos anteriores, todos estes pontos são problemas de difícil resolução.

Por estes e outros motivos é que Fischer, Danto e Belting perceberam que o modo como os fatos são analisados pela história e pela história da arte precisam ser repensados. O fim é colocado, para que sejam abertas novas possibilidades para uma compreensão histórica destas divergências. Como o pós-estruturalismo propôs, na compreensão de que há verdades diferentes do que as colocadas pelos fatos científicos e que o pensamento caminha independente da ciência, outras referências, como experiências de vida e fruição artística, também poderão ser consideradas fontes para obtenção do conhecimento.

Essas considerações, por mais que parecessem inquisitivas e radicais na década de 80, permitiram que outras metodologias assumissem o problema e procurassem resoluções. A partir de então, aparecem teorias como a de Georges Didi-Huberman. O historiador da arte irá pensar as questões da narrativa historiográfica, após as concepções de fim da arte de Arthur Danto e Hans Belting. Em se tratando de questões de método, o autor parte da crítica à iconologia panofskyana. Sua teoria procura uma fuga da análise do significado das imagens, atendo-se as relações que podem ser estabelecidas entre imagem e observador. Para ele, estas implicações devem ser consideradas na escrita da história da arte.

Em “O que vemos, o que nos olha” (2010), o autor apresenta a importância da experiência de ver como maneira de ler a imagem através da afirmação de que as imagens são dialéticas. Isto é, Didi-Huberman nos diz que o ato de “ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Para entender o dilema visual versus presença, o autor se baseia na concepção de Benjamin, que,

(...) nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado como conhecimento e crítica do conhecimento do outro. (...) A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.179)

Para tanto, este conceito trabalha com dois sentidos, ou posicionamentos: o primeiro, tautológico e visual, é semiótico quando relacionado à forma; o segundo, presencial, ótico e tátil (que agrega as relações do sujeito com a imagem).

Essa relação, que também pode ser entendida como uma duplicidade da imagem é debatida em seu texto “Da semelhança à Dessemelhança” (2011), no qual a dialética da imagem recebe fundamento nas teorias psicanalíticas de Freud, “(...) a referência freudiana permitirá, entre outras coisas, ultrapassar as triviais oposições entre o imaginário (como ficção) e o real (como verdade)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34). Com esse conceito, o autor também defende a perspectiva historiográfica baseada em anacronismos:

Didi-Huberman apresenta a fundamentação psicanalítica como base metodológica para a construção de uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que também leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, mas partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo. (PUGLIESE, 2005, p. 212)

O anacronismo se caracteriza pelo entendimento de que há uma distância histórica cultural entre aquele que analisa e aquilo que é analisado. Considera que o passado está em constante configuração, na medida em que é construído através da memória, ou melhor, da subjetivação daquele que constrói. Essa vertente compreenderá que, partir das considerações do presente, é fundamental, pois “o olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do passado” (KERN, 2006, p. 74), possibilitando a construção de saberes e não somente a constatação de fatos.

É o caso da interpretação da fotografia *V-J Day in Times Square*. Apesar da declaração de Greta Zimmer Friedman, de que ela havia sido agarrada, ela provavelmente não consideraria que aquele beijo havia sido um “abuso”. Esta concepção tem sido debatida e discutida nos dias de hoje. Trata-se, portanto, de uma ação anacrônica que modifica a concepção de passado que havia sido propagada.

Logo, sua teoria se baseia no entendimento de que a imagem estabelece relações de troca de conhecimento: por mais que sejam estáticas, provocam reações, críticas e pensamentos. Assim, uma História da Arte não pode ser considerada exata. Ela é a interpretação de algum historiador, que jamais conseguirá dar conta da amplitude das imagens com um ponto de vista da narrativa tradicional e objetiva, justamente por não conseguir enxergar todas as possibilidades cognitivas, que por sua vez são anacrônicas. É no relacionamento entre imagem e sujeito, que surge o conhecimento.

Deste modo, assim como o pós-estruturalismo colocou, no momento em que não são os críticos, a história ou os próprios artistas que definem a maneira como o objeto de arte deve ser interpretado, quando a interpretação fica aberta, não existe um controle do que a imagem pode significar. O que quer dizer que a teoria de Didi-Huberman é somente um dos encaminhamentos possíveis para a escrita da história da arte.

O fim da arte e de sua história apontados por Danto, Fischer e Belting, as teorias pós-estruturalistas, a pós-modernidade, os aspectos sociais e artísticos, as teorias da história, dentre os outros aspectos trabalhados até então, foram teorias consideradas radicais nas décadas em que surgiram. Entretanto, são as mudanças que reverberaram de suas colocações que deram lugar nos tempos atuais, às mais diferentes possibilidades.

Além disso, são teorias que falam de aspectos parecidos, fazendo transparecer a ideologia da época. As mudanças sociais e culturais influenciam o modo como as teorias se articulam, permitindo novos pensamentos e relações interdisciplinares. Como se pode imaginar, as décadas de 60 a 90 do século XX foram um período de transição. São nelas que as pessoas percebem a necessidade da mudança e começam a praticá-la. No entanto, ele não aponta resultados e não define o que deve ser feito. O início da pós-modernidade foi, portanto, um momento que impulsionou a mudança, apontou seus erros e abriu possibilidades. Com esse período, pode-se aprender que o homem até então tentou organizar o caos, todavia é dele que podem ser geradas respostas criativas e interativas.

4. Conclusão

No final da década de 70 e durante os anos 80, três autores, um artista francês, um filósofo estadunidense e um historiador alemão, publicaram artigos acadêmicos que postulavam o fim da arte e de sua história a partir daquele período.

Ao longo desta dissertação, foram mostrados os aspectos acadêmicos e sociais que estavam em vigência naquele período. Foram trabalhadas as teorias pós-modernas, que apresentaram as colocações sobre imaginação modeladora, constructos humanos e juízos de valores, os quais estariam sempre implícitos dentro de um texto, inclusive nos históricos e nos que especificamente trabalhariam com história da arte. Também foi colocado que, a partir da ideia de que todos os fatos estão inseridos em um grande processo, a ideia de fim como algo que acaba seria uma definição modernista. O fim pós-moderno seria, portanto, aquele que continua, só que de uma maneira diferenciada, transformado, modelado.

Foram apresentadas as contribuições pós-estruturalistas e suas influências tanto no ramo da história, quanto na arte. Com a desconstrução de Derrida, aumenta a vigilância perante os textos, permitindo o seu estudo atento e detalhado. Deleuze insere o conceito de caos e rizoma, que seriam as estruturas da sociedade, desorganizadas e que permeariam todas as relações, colocando que nada está isolado. Ainda é apresentado Lyotard, que a partir de sua concepção de eventos estéticos, afirma que nenhuma linguagem seria capaz de traduzir as experiências propiciadas pelo contato com a estética, colocando a escrita como algo que reduz a realidade dos eventos sentidos.

Todas estas concepções estão sendo formuladas em um momento onde os movimentos sociais estão passando por grandes mobilizações: Guerra Fria, processos de descolonização, Guerra do Vietnã, ditaduras militares, Apartheid, Panteras Negras, além de movimentos sociais como o hippie, o estudantil, o feminista, o negro, o gay, o punk, dentre outros. Ainda existe o turbilhão nas produções artísticas, que também se encontram em um processo de exaustão da procura por inovação da forma. A intenção

da arte muda para tentar se aproximar dos problemas reais, procurando maneiras pictóricas e conceituais de se reaproximar do público. Desta maneira, a arte pop investirá em imagens de mídia, de mercado e do cotidiano como objetos de arte. A arte minimal procurará a criação de objetos específicos, que não transmitissem nada além da sua forma existencial. A arte conceitual, por fim, transcenderá todas as barreiras da forma ao estipular que a arte está na ideia e não na criação de um objeto final.

Para falar de teoria, no capítulo II desta dissertação, foram abordadas as teorias da história e da arte. Na primeira, foi possível perceber as diferenças entre positivismo e historicismo e suas reverberações na escrita histórica. A escola dos *Annales* aparece no século XX como uma grande inovação, já que traz para junto da história, outros temas e começa a permitir o diálogo interdisciplinar. E por fim, há os estudos acerca das teorias pós-modernas na história. Nessa parte, são colocadas as teorias desconstrucionistas e as dúvidas que surgem ao redor do texto, como a percepção da falha na linguagem e a negação do realismo. Sendo, as teorias de controle através da manipulação pelo discurso de Foucault, estudadas em conjunto das percepções de Jenkins. Ainda, a ideia de narrativismo e colocações pessoais do historiador são debatidas nas teorias de Ricoeur, White e Ankersmit.

Após o levantamento teórico das teorias da história, o mesmo é feito com as teorias da arte, de modo a levarem a compreensão de como ela se articulou até chegar as ideias de fim. Dessa forma, é retratado como a disciplina foi concebida, estabelecendo suas bases onde o estilo já estava presente. São abordadas as teorias descritivas de Wölfflin, a iconologia de Panofsky e de Warburg, a psicologia de Gombrich e por fim, os estudos acerca da cultura visual. Fischer, Danto e Belting apontavam o fim da história da arte.

Neste contexto, Fischer percebe que a história da arte se tornou um meio do mercado, se fechando em um mundo do qual só faziam parte as obras, os artistas e os clientes. Danto, ao perceber a mudança do objeto de arte, compreendeu que a história que era feita até então, não daria conta de abarcar a real necessidade da arte porvir. E Belting, por sua vez, dialogará com ambos ao perceber que a história da arte fazia parte de um processo legitimador e ditador acerca do que era digno de ser chamado de arte e compreenderá que isto deve mudar.

Com a união desses campos, objetiva-se pensar um tema em comum: construções historiográficas. No último subtítulo desta dissertação foram abordadas as histórias relacionais. O objetivo disso foi justamente trabalhar com o cruzamento de todos os pontos citados até então. É feita uma leitura de imagem, que intenta apontar os problemas acerca dos discursos e histórias, realizadas no universo de compreensão da imagem. Com isto, a discussão permeia acerca da verdade, da mídia, do direcionamento do olhar, da manobra das massas, dos pontos de vista, da fragilidade do discurso, da escolha das imagens e da construção de uma história a partir de tantos problemas.

Nesta leitura, podem ser encontrados os apontamentos pós-estruturalistas, como a ideia de rizoma. Desenvolveu-se uma desconstrução, com vias de compreensão das possibilidades da imagem, permitindo um olhar desconfiado e resultados diferentes. Das questões levantadas, foi possível trabalhar com Foucault, Fischer, Belting, White, com pós-modernidade, acontecimentos históricos, história da arte, discursos e escritas. Cada área, a partir de seu modo específico de pensar, trouxe para o debate pontos que puderam ser relacionados com outras especificidades.

A percepção de que existem diferenças e que elas não precisam ser separadas para se obter o conhecimento, foi o que possibilitou a execução desta dissertação, que transita entre pós-estruturalismo, pós-modernidade, fatos sociais e artísticos, teorias da história, teorias da arte e ainda, utiliza-se da filosofia e da linguística. Todos os ramos do saber foram estudados em si mesmos, todos trouxeram seus apontamentos, teorias e aspectos dentro do tempo cronológico estipulado e do tema proposto. Justamente esses dois pontos é que permitiram o intercruzar de tantas teorias, para a obtenção de uma possível conclusão.

No caso da proposta desta dissertação, foi colocado que as teorias de fim da arte e de sua história, não necessariamente apontaram um fim, mas sim que o modo como as narrativas davam-se até então, haveriam de ser repensadas para ajustarem-se ao que acontecia naquele momento. Deste modo, a palavra “fim” é somente uma desculpa para a existência do novo. Não significa que o antigo acabou: ele viverá para sempre nas lembranças, nos escritos e em todas as formas de história. Conclui-se que, enquanto a escrita da história visa à perpetuação do passado, o fim, por outro lado, é

um instrumento que permite a transformação das características do passado em algo novo. Ele é, portanto, um propulsor de mudanças que compreende a existência de algo anterior e abre o caminho para novas possibilidades.

A escrita da história da arte, como tema de pesquisa ou *interactive zone*, propiciou um verdadeiro cruzamento de fronteiras, possibilitando que cada área do saber contribuísse a sua maneira. Não são negadas as estruturas, elas possibilitam que os olhares sejam específicos e facilitam o entendimento. No entanto, as estruturas, ou as linhas fronteiriças de cada área, podem ser extrapoladas para fins de melhor contextualizar e se trabalhar com temas interdisciplinares. Os apontamentos do fim de uma escrita histórica da arte de Fischer, Danto e Belting foram somente a ponta de um grande *iceberg* de conhecimento. Pode-se ter chegado ao fim do que é visível, mas existe muito mais para além do que se consegue enxergar.

Referências

AMARO, Danielle Rodrigues. Arte e História após o anúncio do “fim”, segundo Arthur Danto e Hans Belting. In: CAMPOS, Marcelo & SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Anais da III Semana de Pesquisa em Artes**. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2009, p. 8-15.

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. *History and postmodernism*. In: **History and theory**, vol. 28, n. 2, 1989; p. 137-153.

_____. **A escrita da história**: a natureza da representação histórica. Londrina: Ed. UEL, 2012.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. São Paulo: Ática, 2008.

BARROS, José D'Assunção. **História Comparada**. Petrópolis: Vozes, 2014a.

_____. **Teoria da História**. Princípios e conceitos fundamentais. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2014b.

_____. **Teoria da História**. Os primeiros paradigmas: Positivismo e Historicismo. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2014c.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988; p. 359-372.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **The End of the History of Art?** London: The University of Chicago, 1987. Disponível em: <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/441.pdf>. Acesso em: 01/12/2014.

_____. **O Fim da História da Arte: Uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BLOCH, Marc. *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*. **Revue de Synthèse Historique**. 6: 1928, p. 15-50.

BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. Coleção temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviadas**. Coleção temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHALUMEAU, Jean-Luc. **As teorias da arte**. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Instituto Piaget: 2007.

CHALVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHLADENIUS, Johann Martin. *On the concept of interpretation e On the interpretation of historical books and accounts*. In: MULLER-VOLLMER (org.) **The hermeneutics reader: Texts of the German tradition from the Enlightenment to the present**. Nova York: Continuum, 1988; p. 54-71.

CHARTIER, Roger. **História Cultural** : entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**: Introdução às teorias do contemporâneo. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

DANTO, Arthur C. *The end of art*. In: LANG, Berel (org.) **The death of art**. Vol. 2 in the Serie Art and Philosophy. Haven Publishers: New York, 1984; p. 5-35.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Idéias& Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de teoria da história**. Trad. Sara Baldus e Julio Bentivoglio. Petrópolis: Vozes, 2009.

FARTHING, Stephen. (org.) **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FEBVRE, L. Contra o vento: manifesto dos nossos Annales (1952). In: NOVAIS, F. e SILVA, R. (org). **Nova História em perspectiva**. Volume 1, São Paulo: Cosac Naify, 2011; p. 75-85.

FISCHER, Hervé. **L'Histoire de l'art est terminée**. Paris: Baland, 1981. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf. Acesso em: 01/12/2015.

FIZ, Simón Marchán. **La estética en la cultura moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zaharar, 1983.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3ª ed. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e indícios**. 2ª edición. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GURGEL, Telma. Feminismo e luta de classe: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade. **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades e Deslocamentos**. UFSC: Florianópolis, 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277667680_ARQUIVO_Feminism_oelutadeclasse.pdf. Acesso em: 08/03/2015.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 175-195.

HACKING, J. & CAMPANY, D. (org.). **Tudo sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**. Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 23ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de estética I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **Cursos de estética**, volume IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo; Contexto, 2001.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Gloria & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96-106.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas. **16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP**. Florianópolis, 2007; p. 371-380. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/038.pdf> (acesso em 28/12/2013).

KOCKA, Jürgen. *Comparison and beyond*. In: **History and Theory**, Londres, 42: fev. 2003; p. 39-44.

LANG, Berel (org.). **The Death of Art**. Vol2 in the Serie Art and Philosophy. Haven Publishers: New York, 1984.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchäusen**. São Paulo: Cortez, 1994.

MALERBA, J. (org.) **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003; p. 11-36.

MEYER, Peter G. *Remembering Arthur Danto*. **The Nation**, New York, 2013. Disponível em: <http://www.thenation.com/article/remembering-arthur-danto/>. Acesso em: 23/11/2015.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. Taylor e Francis Group: New York, 2005.

MOLINA, Luana Pagano Peres. A homossexualidade e a historiografia e trajetória do movimento homossexual. **Revista Antíteses**, v. 4, n. 8, jul./dez. 2011; p. 949-962. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>. Acesso em 08/03/2015.

PINSKY, Carla Bassenezi (org.). **Fontes Históricas**. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: **I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP**, 2005, Campinas. **Anais do I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP- Revisão Historiográfica**. Brasília: IFCH - Unicamp, 2004. v. 3. p. 208-216.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

REZENDE, Claudinei Cássio de. O Momento Hegeliano da Estética: a auto-superação da arte. UNESP, Marília: **Revista Kínesis**, Vol. I, nº 01, 2009, p. 12-21. Disponível em: [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Claudinei\(12-21\).pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Claudinei(12-21).pdf). Acesso em: 16/01/2016.

RICOUER, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Paris: Seuil, 2000. [**A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.]

SARAIVA, José Flávio. **Formação da África Contemporânea**. São Paulo: Atual, 1987.

SILVA, Gilvan Ventura da. História e verdade para além da virada linguística: a contribuição de Frank Ankersmit. **Revista História da Historiografia**, n. 14, 2014a, p.182-186. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/643>. Acesso em: 31/01/2016.

SILVA, Úrsula Rosa. Cultura Visual, Estética e Percepção, IN: Martins, R; MARTINS, A. (orgs). **Cultura Visual e Ensino da Arte: concepções e práticas em diálogo**. Pelotas: Editora UFPel, 2014b, p. 85-99.

SILVA, Silvio José Albuquerque. **Combate ao racismo**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VASCONCELOS, José Antonio. **Quem tem medo de teoria?: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

VEYNE, Paul. **O Inventário das diferenças: História e Sociologia**. Ed. Brasiliense, 1983.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Série Pensamento Moderno. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

WHITE, Hayden. Teoria Literária e Escrita da História. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

_____. **Meta-história: A imaginação histórica do século XIX** (tradução de José Laurênio de Melo), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WINCKELMANN, Joaquim Johan. **Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura**. Porto Alegre: Movimento, UFRGS, 1975; p. 37-70.

WINCKELMANN, Joaquim Johan. **History of the art of Antiquity**. Los Angeles: Textsand Documents, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=mbWo3EaeGPEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=+History+of+the+art+of+Antiquity&ots=->. Acesso em: 05/07/2014.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZIMMERMANN, B. & WERNER, M. Pensar a História Cruzada: entre empiria e reflexividade. **Textos da História**, vol. 11, n. 1-2, 2003; p. 83-127 (original: *Annales*, jan.-fev./2003).