

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RETROVISOR

O trabalho do artista alemão Tino Seghal pode ser descrito do seguinte modo: constrói situações nas quais actores, profissionais ou amadores representam situações em museus e galerias de arte. Por vezes, estes actores são os próprios guardas ou monitores do serviço educativo da instituição onde Seghal foi convidado a trabalhar, cantando canções, declamando textos críticos ou só estranhos, conversando com os espectadores sobre temas da actualidade, etc. Dessas acções não ficou qualquer registo, nem fotos, nem filmes, nem catálogos, nem folhas de sala, nem nada. Nada que inscreva estas acções fora do fluxo das nossas memórias, nada que permita que elas sejam inscritas nessa narrativa chamada História da Arte.

Poderíamos dizer que Tino Seghal é um artista que não quer ficar na História da Arte, ou que acha que a História da Arte não é importante, ou por ser um enorme frigorífico, ou porque é um repositório de estilos - e quem é que se interessa por estilo, hoje em dia, para além dos profissionais da frivolidade? Tino Seghal é como um actor do século XVII, um daqueles actores que não saberemos nunca como se mexiam ou qual a entoação da sua voz em palco, porque nunca os veremos, mas também porque viveram antes da História da Arte.

* Colégio das Artes e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A vontade do epílogo

A História da Arte parece ser, assim, uma disciplina completamente confinada: alguma coisa que existiu entre o século XIX e a década de setenta do século XX, um século e meio bem medido de narrativas sobre o que é o quê, quando foi feito e por quem, com que estilo e encomendado por quem.

A quantidade de narrativas que se cruzaram nesse período constituiu uma ficção de um modelo único e potencialmente universal - primeiro judicativo, depois inventariador, finalmente interdisciplinar - que une Winckelman a Hans Belting, o último, a par com o filósofo norte-americano Arthur Danto (Danto, 1997), com o estatuto de *posfaciadores*, ou, como o próprio Belting diz (Belting, 2003), "escritores de epílogos" - talvez mesmo com a secreta ambição de serem os redactores da necrologia: faleceu ontem, à noite, depois de doença prolongada, a História da Arte, uma disciplina tão breve como a frenologia e o estudo dos corpos subteis.

Apropria diferença temporal entre a produção artística e a construção das narrativas (agora no plural) da História da Arte foi diminuindo, sendo quase contemporâneas.

O carácter do museu como repositório do contemporâneo transformado em laboratório, como é comum hoje dizer-se, a par com uma certa paixão do museu pela efemeridade que tem que ser registada para continuar a cumprir a sua missão e razão históricas, tem contribuído para essa dimensão sincrónica. Por outro lado, as universidades transformaram-se em estruturas que não só estudam a criação artística do passado, mas também a do presente, como ainda avançaram pela formação artística, anteriormente sediada nos ateliês dos pintores ou dos escultores, depois transportada para o interior da academia. Da formação dos artistas passou, a par com a relação de estúdio com um mestre, a fazer parte o conhecimento da História da Arte, depois os estudos graduados universitários, a seguir a absorção das academias pela Universidade e a sua saída das instâncias oficiais do politécnico, o início dos mestrados e, finalmente, os doutoramentos e a longa cadeia de discussões sobre o estatuto da prática artística no interior do ensino de mais elevado nível nas universidades, como precisamente aqui nesta Universidade.

Claro que o caminho que o modernismo traçou de entendimento da atividade artística como um teste, alguma coisa hesitante entre a tragédia

e a comédia, a encenação ritual de uma morte encenada e repetida convive mal com o estatuto da autópsia, da dissecação e da exposição seccionada, esquartejada e justificada das razões de ser de um processo que se pretendeu ritual e vital, ou paródico e derrisório.

Ou seja, a profissão de taxidermista - e houve um artista, Jorge Molder, que, convidado a fazer um trabalho sobre a Universidade de Coimbra para a comemoração dos seus 700 anos, realizou um trabalho intitulado *Uma taxidermia de papel*, é bom lembrá-lo - convive mal com a prática arriscada da morte encenada, uma das características fundamentais dos processos artísticos iniciados com o modernismo. Uma pergunta nos assombra permanentemente que poderia ser formulada da seguinte forma: como fazer conviver o formol com o ódio ao bafio?

Para podermos responder a esta pergunta, é necessário pensarmos que a nossa forma de compreendermos o passado das práticas artísticas é e tem sido, ele mesmo, fundador do campo a que chamamos arte e que é hoje particularmente complexo, utilizando-se o termo indiscriminadamente para identificar qualquer forma de produção imagética, qualquer atividade que envolva representação, qualquer atividade expressiva, como qualificativo, como habilidade e / ou técnica (o que, aliás, corresponde mais determinadamente ao campo oriundo da *techné* grega, ou da *ars* latina), ou, em termos sociológicos, como o desenvolvimento de uma determinada instância social de produção simbólica, ou ainda, tautologicamente, como pretende a estética institucional de George Dickie (Dickie, 1997), como aquilo a que os artistas e as instituições que lidam com arte chamam arte. Muitas outras definições desta mesma questão encontramos, desde o simplismo de Janson (Janson, 1977), até à falsa ironia de Ernst Gombrich (Gombrich, 1950), que começa a sua *Story of Art* dizendo que "a arte não existe. Existem artistas" - a que se dedicam, continua a ser a questão.

De facto, na constituição social de um campo do artístico (para fugirmos cobardemente à definição), tem contribuído sobretudo a História da Arte como disciplina claramente autónoma da História geral, com métodos que têm sido suficientemente objecto de debate e polémica.

Na genealogia da História da Arte, é sistemática a referencia às *Vidas* de Vasari, publicado em 1550. Normalmente o volume é conhecido como *Vidas de Artistas*, mas de facto o seu título era *Vite de' piú eccell.*

pitori, scultori et archit, e foi com este título que foi traduzido para inglês e posteriormente para francês. O que quer dizer que a noção de artista era completamente desajustada no século XVI, o que também significa que o campo da Arte não existia, ou que não estava estabilizado como tal até ao século XIX - o que só acontece por via da constituição de uma disciplina de domesticação e inventariação da produção imagética e representacional. Poderíamos ainda dizer que a História da Arte e o Museu possuem a mesma origem temporal e se constituem mutuamente como dois grandes campos de afirmação da modernidade (e adiante falaremos do ateliê do artista): o Museu, estabelecendo uma relação entre a determinação de que a deslocação das imagens do seu contexto arquitectónico, social e privado de fruição é o campo de excelência de constituição do espaço público, e a História da Arte, definindo os parâmetros cientificizados do que deve ser valorizado enquanto gosto social e parâmetro cultural, precisamente a concretização desse campo de afirmação do moderno que é a razão política do espaço público (Habermas, 1981).

Assim, o dealbar da definição metodológica da História da Arte enquanto tal inicia-se com Winckelmann (Winckelmann, 1764), pesando as suas inconsistências factuais, que criou para a História da Arte uma matriz classicizante que haveria de marcar todo o restante século XVIII e o século XIX alemães, nomeadamente por via de Goethe (Goethe, 1805) que, desprezando o estilo do bibliotecário do Vaticano (se não o comentarem, ninguém mais o lerá), ficou profundamente marcado pelo seu helenismo apolíneo. É a todos os títulos interessante reler a interpretação do Laocoonte que Winckelman produz, o mesmo Laocoonte que faria Warburg (Warburg, 1923; Koener, 2003) mergulhar no Novo México em busca da convulsão ritual: "em todos os músculos e tendões do corpo", de modo que "quase acreditamos sentir em nós mesmos diante do abdómen dolorosamente contraído" a dor de Laocoonte. No entanto, essa dor manifesta-se "sem nenhuma raiva no rosto e na posição como um todo [...] A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídos com o mesmo vigor em toda a construção da figura. Laocoonte sofre, mas sofre como o Filoctetes de Sófocles: a sua desgraça atinge a nossa alma, mas desejaríamos poder suportar a desgraça como esse grande homem".

Nem o seu grito é tolerado na leitura de Winckelmann, que no esgar vê apenas um suspiro, como é notado por Pedro Sussekind (Sussekind, 2008). O que é um facto é que, na genética da História da Arte,

está inscrito um modelo, o que consiste numa contradição em termos: a a-historicidade do modelo e o seu carácter paradigmático são claramente contraditórios com a possibilidade de constituição de uma História.

A História da Arte, portanto, inicia-se a partir de uma proposta a-histórica, como repetição dos avatares de um ideal, o ideal grego, para se transformar, no século XIX, numa continuidade de desejos que atravessa as diferentes expressões, fora de qualquer determinação cultural específica. É o caso da concepção de *Kunswollen* de Alois Riegl (Riegl, 1891) que estabelece um plano de possibilidade para a História da Arte que parte da identificação de similitudes da vontade artística expressa no estilo - curiosamente, o mesmo paradigma de identificação que Claude Lévi-Strauss, num contexto completamente diverso, viria a postular no capítulo "Art" da sua *Anthropologie Structurale* (Lévi-Strauss, 1958), dedicado às similitudes estruturais de produções "artísticas" oriundas de contextos culturais diversos - para construir um plano de isomorfismos voluntaristas. Curiosamente, Riegl, ao contrário do que costuma ser afirmado a propósito da ideia da possibilidade de uma História da Arte Universal, já tinha demonstrado uma clara preocupação com as questões da abertura à diversidade cultural, o que foi suficientemente notado por Wilhelm Worringer (Worringer, 1907).

No entanto, o que é parecido só pode ser oriundo de um mesmo desígnio, que mais uma vez é uma vontade trans-histórica e transcultural, embora já não oriunda de um modelo ideal, mas de uma vontade estética. A História da Arte funda-se, portanto, numa determinada ideia de humanidade transcultural, estando a ela claramente vinculada, como a estética. Este ponto é curiosamente relevante e será notado pelas vanguardas do século XX que associam sistematicamente a crítica aos modelos artísticos universalistas à recusa da estética, como também à recusa do museu como mausoléu.

A tipologia do isomorfismo liga-se determinantemente a uma concepção da História da Arte como uma possível catalogação do semelhante, ou seja, uma inventariação, sequencial evolutiva (original e frequentemente) ou não, do que une - do *estilo*. O estilo é o elo que permite estabelecer padrões de avaliação, porque só a partir do semelhante se pode estabelecer um plano comum do exercício crítico, ou mesmo da inventariação da produção imagética, categorialmente seccionada. Num certo sentido, e como diz Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2002), estamos dentro de um paradigma de analogia

e sucessão, primado do pensamento de Riegl, como de Winckelman, como seria de Max Dvórac e da sua *Geistesgeschichte*, o último na herança hegeliana, como posteriormente de Erwin Panowsky.

É este o centro da ideia de *Stillgeschichte* de Riegl, da identificação do estilo como a forma de exercício da inteligibilidade sobre o artístico, positivisticamente tomada como uma história evolutiva: depois disto vem aquilo, depois daquilo aqueloutro, frequentemente tomando como linhas evolutivas, desenvolvimentos de problemáticas que, ou são idiossincráticas, ou foram coexistentes no tempo, ou são tão diversas que nenhuma unidade estilística, senão a do exercício retórico, as poderia unir.

De um ponto de vista diverso e particularmente complexo, Aby Warburg, nas primeiras duas décadas do século XX, viria a estabelecer uma outra possibilidade dúbia para a História da Arte, centrada agora, não sobre o isomorfismo das similitudes, mas sobre o intervalo entre as diferenças (Gombrich, 1970). Claro que o estilo de escrita de Warburg é uma sopa de enguias, como o próprio o descrevia (Didi-Huberman, 2002), o que revela a sua permanente noção de que algo lhe escapava permanentemente por entre os dedos. O que é que lhe escapava ou, de uma forma mais ampla, o que nos escapa a todos por entre os dedos, permanentemente, na História da Arte?

História da Arte e volatilidade

Provavelmente, o conceito mais marcante da teorização de Warburg é a ideia de *Nachleben*, muito difícil de traduzir, mas que poderíamos referir como a *vida-depois-da-morte*, o regresso do que mergulhou no Hades da memória colectiva. Existe um evidente halo nietzschiano na proposta de Warburg, mas o que ela traz de central é a ideia de que a História da Arte e das imagens artísticas (o que para Warburg seria muito próximo) é um fluxo e refluxo de ressurgimentos do inactual, ou do intempestivo, do que constrói a história do *pathos* que é a matéria e a forma da arte. Claro que este procedimento de metodologias cruzadas, que parte de uma tentativa de encontrar o que acontece no espaço *entre* as imagens, que passa pelas relações obscuras das boas vizinhanças, seria de muito pouca valia para a construção clara de Ernst Gombrich, que apagou todo o lado patológico e limpou Warburg na sua bibliografia intelectual (Gombrich, 1970), dela sobrando só um fantasma da perda de

si do autor de Hamburgo. Repare-se, no entanto, que o próprio Warburg, tendo morrido em 1929 na Alemanha, não conheceu o destino do seu discípulo Erwin Panowsky nos Estados Unidos. O que é curioso é que o pensamento iconológico de Warburg que só poderia ser compreendido como uma disciplina sem nome, como diz Robert Klein (Klein, 1963) e, por outras formas, Giorgio Agamben (Agamben, 1992), necessita de uma *Kunstwissenschaft* e não é o exercício de uma *Kunstgeschichte* no sentido estetizante, um exercício do gosto ou uma profissionalização do Grand Tour. A questão é que na disciplina sem nome de Warburg se cruzam, de forma indiscernível, questões oriundas da história, da teoria da arte e o estudo de práticas sociais, melhor, da inscrição das imagens artísticas em relações sociais entendidas na sua plasticidade. Esta *Plastik*, associada à questão da importância atribuída ao gesto como corporalização do movimento, é, provavelmente, o primeiro sintoma, na Alemanha, do que se viria a desenvolver com Joseph Beuys (ou que poderemos reencontrar na sua formulação ciberespectacular em Mathew Barney).

Curiosamente, a acusação reiterada de que Warburg nunca se interessou pela arte sua contemporânea é totalmente irrelevante. Esse não era o seu campo de interesse, mas a forma como as imagens, os seus gestos fundadores, as suas inscrições se repercutem no vaivém do tempo, emergem e voltam a afundar-se para reaparecerem, construiu um mapa incerto e imperfeito, mas fortemente actuante sobre o pensamento da arte contemporânea.

No universo anglo-saxónico, a iconografia de Erwin Panowsky, como sistema de interpretação das imagens, viria a constituir a matéria central da história da arte, até porque se viria a casar com uma determinada versão da semiologia, cristalizando-se como sistema.

O que é curioso é verificarmos a maneira como a *fantasmática warburguiana* vem a conhecer uma importância enorme num momento no qual a história da arte, já tendo passado pelas questões sociais de Arnold Hauser (Hauser, 1951), já passada a crivo metodológico conservador por Hans Sedlmayr (Sedlmayr, 1958), se vê confrontada com um problema de perda de centro a partir da necessidade política de recuperação, de estudo e de valorização dos desenvolvimentos artísticos fora do contexto europeu. Repare-se que o desenvolvimento das disciplinas artísticas de estudo sobre a arte em países que não tiveram renascimento (renascimento histórico, bem entendido) provoca, no pós-guerra, uma eclosão de interesses antropológicos e sociológicos, a breve trecho

sedimentados na ideia de nova história e abertos a estudos parcelares e sectoriais, claramente ideologizados.

A questão central que quero, portanto, trazer é a de que a história da arte é, em primeiro lugar, um processo de construção de *Acontecimentos artísticos*, mas esses Acontecimentos são produzidos a partir de *microficções* internas ao próprio processo de criação artística que podem viver mergulhadas na obscuridade do caminho projectual, ou podem ser guindadas à categoria de *grandes ficções* da modernidade sob a matriz da dissidência e da deslocação, o que não corresponde à matriz a-histórica e estetizante, mas a uma outra possibilidade de deteção de continuidades e familiaridades, de *linhagens de procedimentos* - um termo repescado ao léxico de um artista português contemporâneo, Francisco Tropa - e, portanto, distantes da questão estilística *per se*.

Uma pequena estória

Entre 1929 e 1932, o artista russo Vladimir Tatlin desenvolveu um projecto intitulado *Letatlin*. O nome vem da contração de duas palavras: *letat* (voar) e Tatlin, o seu próprio nome, bem como de um interesse pela ornitologia certamente resultado da influência de um poeta russo (também nascido em 1885, como Tatlin), chamado Velimir Khlebnikov. Esta influência cruza-se com o interesse do artista por Leonardo - que faleceu em 1519, 366 anos antes do nascimento de Tatlin, o que, para o russo, possuía uma componente mística, já que Khlebnikov imaginava a história em ciclos de 365 anos.

De qualquer forma, o fundamental é perceber que Tatlin dedicou intensamente três anos da sua vida a desenvolver uma estrutura para voar. Repare-se: estamos em 1929, a aviação já tinha efectuado o primeiro voo transatlântico em 1922, Lilienthal já tinha conseguido voar sem motor em 1896, mas Tatlin encontra, no desenvolvimento de uma máquina de voar, o centro da sua ambição artística.

A construção de Tatlin não assenta sobre os princípios da aeronáutica, nem sequer sobre princípios genéricos de engenharia, mas da exploração até às "últimas consequências" das potencialidades do corpo humano, associado a uma observação ornitológica, bem como uma atenção à especificidade de um material, a madeira dobrada a quente - que usava nas suas aulas de escultura na Vkhutein de Moscovo. A partir de um

grupo de cientistas, reunidos no Laboratório de Pesquisa Científica Experimental de Moscovo, Tatlin desenvolveu o projeto, em estreita colaboração com um cirurgião, de construir uma máquina de voar que permitisse, nas suas próprias palavras, "devolver ao homem a sensação de voar pelos seus próprios meios", através da "observação do princípio da vida, das formas orgânicas" (Tatlin, 1932).

Claro que o projecto de Tatlin é absolutamente inadequado a qualquer uso pragmático, configurando uma experiência, no sentido de John Dewey (Dewey, 1934), mas o artista pretende conferir ao seu *aparatus* uma função social. Na exposição de 1932, na qual o *Letatlin* se encontrava exposto, o artista sofreu um sério revés porque pretendia que o dispositivo estivesse em uso público, cumprindo uma função social, a de proporcionar a todos a experiência libertadora do voo, o que não viria a acontecer.

A experiência que configura o *Letatlin*, com a sua utopia de participação social e de criação de uma arte a partir de um uso atemporal da tecnologia - ou, pelo contrário, a produção de um objecto a contratempo, inadequado e obsoleto (embora absolutamente *Hightech* no seu curto âmbito) -, choca com uma segunda contradição: a de o seu sentido ser, especificamente, estético, na medida em que a experiência sensível da sua utilização, a devolução do utilizador a um estágio pré-mecânico e a clara ficção de um sentido social só possuem sentido dentro do universo artístico, como proposta de *acontecimento artístico*. O seu relevo, no entanto, não possui qualquer mensurabilidade absoluta (não há um "antes" e um "depois" do *Letatlin*, em qualquer sentido, porque a História da Arte não o erigiu em Acontecimento, não o transformou numa alteração no hipotético fluxo temporal).

Nesse sentido, a sua razão de ser reside, inolvidavelmente, na sua condição de microacontecimento, sedimentado no carácter inadequado da sua relevância enquanto mudança paradigmática, porque o próprio sentido de paradigma é desadequado ao pensamento sobre arte - ou só pode ser interessante na economia do metadiscurso artístico.

Protocolo e microacontecimento

Por outro lado, a contradição de possuir uma valência estética que deriva de uma dimensão de uso (e de uma economia do uso) suscita

um outro bloco de questões, derivadas da protocolarização do universo artístico, centradas na relação entre o carácter endógeno e exógeno dos processos da arte a partir do modernismo.

Isto é: desde as primeiras vanguardas que os processos artísticos parecem pretender engolir metodologias, dispositivos, processos e objectivos programáticos de outras dimensões das práticas sociais e culturais - da arquitetura, da psicanálise, da antropologia, da sociologia, da ciência, da política ou de instâncias várias de metadiscursos. Nesse processo, a tentativa dos processos artísticos é o de "sair de si", invadindo outras áreas sociais e assumindo, qual *Zelig*, os seus comportamentos e procedimentos.

A esse processo (que atravessa o século XX), podemos chamar processo exógeno. Trata-se de um caminho de libertação, de um projeto de construir uma liberdade de procedimento e que se insere na procura radical de sair dos cânones das disciplinas e dos géneros.

Claro que é um procedimento que dificulta a função judicativa, na medida em que pulveriza os protocolos artísticos, desvinculando a prática artística da ideia de "qualidade de procedimento" que sedimentou grande parte da história das disciplinas artísticas. Mais curioso é, no entanto, o recentramento sobre um conjunto de ficções em torno da ideia de "boa prática" a propósito de apropriações de metodologias das ciências humanas (frequentemente trucidadas no interior da prática artística, ou tomadas metaforicamente pela teoria), ou esticadas para a noção de *alta performatividade* sem métrica possível. Quer isto dizer que, por exemplo, os componentes do *Letatlin* são, por si mesmos, objetos de elevada exigência singular, quer em termos estéticos, quer da sua função no conjunto da *Faktura*, isto é, no sentido da intrínseca relação entre os materiais e o seu uso, bem como da *Konstruksya*, ou seja, da performatividade global do projeto.

Assim, estamos no seio de uma antinomia contraditória: o sistema de um trabalho artístico, de um projeto, que pretende sair do universo da protocolaridade artística, só encontra a sua razão intrínseca no facto de essa saída se situar num espaço liminal (Victor Turner, 1974), ou seja, num espaço "entre" o interior das artes e o seu exterior, aí jogando microacontecimentos que são relevantes porque no movimento dos seus desajustes se investe uma nova endogenia das práticas artísticas. Ou seja, porque a sua "saída de si" só é relevante na medida em que é uma nova "entrada em si mesmo".

Ainda por outras palavras e a partir de outro exemplo: o facto de Joseph Beuys plantar carvalhos durante a Documenta é relevante enquanto obra de arte porque gera, na total irrelevância da sua pragmática como reflorestação, uma possibilidade de ficção sobre a ideia de transformação de consciência ecológica - que, no entanto, não correspondendo a uma efectiva mudança, mas a uma ficção de uma mudança "como se", desagua numa possibilidade narrativa -, possui a sua efectiva capacidade transformadora na própria metarreflexão sobre o interior da prática artística, ou seja, na sua endogenia, renovando-se no seu interior a partir do exterior. Repare-se que, como evento histórico, mesmo dentro da lógica da História da Arte, estamos fora da lógica do Acontecimento. O seu relevo é gerado a partir dos microacontecimentos que inclui, que intui e que gera, ou seja, nas *performatividades de acontecimento* que convoca.

História da Arte depois do modernismo

Hans Belting, em *Art History After Modernism* (Belting, 2003) levanta uma pergunta realmente importante: como é que podemos conciliar arte e a sua narração hoje? O que equivale a perguntar pela morfologia e capacidade óptica do retrovisor que usamos para configurar o Acontecimento. A sua constatação é a de que a história dos estilos de Heinrich Wölfflin (Wölfflin, 1915), essa forma de entender a sequência da arte como um contínuo estilístico idealmente sem nomes nem autores, já não serve, porque a própria noção de estilo não recobre a maior parte das produções artísticas existentes e porque a arte se tornou num campo heteróclito, heterodoxo, heteroglóssico, heterotópico e idiossincrático, e isto desde a década de sessenta - se quisermos, um momento fundador da derrisão da ideia de estilo, encontramos-lo paradoxalmente no texto seminal da história do dito minimalismo que é "Specific Objects" de Donald Judd (Judd, 1965). De forma curiosa, o fraccionamento da história da arte numa multiplicidade de micronarrativas corresponde às práticas artísticas contemporâneas, sendo evidente que a história da arte contemporânea não pode, de forma alguma, almejar qualquer paradigma de universalidade. Como diz Belting (Belting, 2003), o fim do jogo de sucesso que foi a construção de uma narrativa unificadora do que, por si, não possuía unidade não representa o fim da arte ou, em rigor,

da sua história, mas o fim da possibilidade de metodologias baseadas na ideia de evolução, ou de um sentido comum.

A arte do passado, anterior à História da Arte, produziu-se sem noção de que estava a contribuir para uma narrativa que seria exposta, a partir do século XIX, num museu, o lugar da deslocalização por excelência. Repare-se que o museu é um lugar desterritorializado, porque a sua conjugação espacial define uma narrativa, ou uma pluralidade de narrativas sempre contingentes, mas que estabelecem aquilo que se reproduz como a saga da arte, ou, como vimos, a sua sequencialidade de Acontecimentos (em Portugal, temos o exemplo paradigmático de Amadeo de Souza-Cardoso, nunca devidamente inscrito na história de arte do modernismo porque não está nas coleções museológicas de referência, tendo ficado remetido para a categoria de epifenómeno regional, mas a este não-acontecimento poderíamos, evidentemente, adicionar outros). A questão é que, depois de o museu de arte moderna e contemporânea fazer a sua aparição, os artistas passaram a trabalhar conscientemente para a construção da sua inserção nessa grande narrativa, por vezes crítica, derrisória, escatológica e paradoxal, sendo evidente que as estruturas do museu, como da História da Arte, codefinem os processos da inscrição e da narratividade (a par com outras estruturas de "gate-keeping").

Mesmo o século XIX é já sintomático desta necessidade *ante facto*, como o demonstra a história do ateliê de artista.

Histórias de ateliês

O ateliê é uma estrutura burguesa na sua origem: no século XIX, o estúdio do artista é uma estrutura híbrida. Por um lado, é o local de trabalho, mas, por outro, é também uma simbiose entre loja, salão e museu privado, frequentemente também tertúlia, dependendo do momento histórico da sua fixação, bem como do lugar e da época.

Sem fazer uma efetiva história da tradição burguesa do ateliê e das suas origens na transição da Idade Média para o Renascimento, é claro que o surgimento do dispositivo "ateliê" está intimamente ligado a uma definição da missão do artista, liberto de puros processos de encomenda de imagens artesanais. Por outras palavras, o ateliê é uma marca de modernidade na prática artística, muito próximo, na sua génese, dos

processos de nascimento da exposição como dispositivo de apresentação pública.

É interessante verificar, como afirma Véronique Rodriguez (Rodríguez, 2002,2005), que as exposições públicas de obras de arte foram interditas em França até 1789, data em que, como consequência da Revolução, esse exclusivo privilégio real foi revogado - e, nesse sentido, o papel da academia deveria ser revisto.

Como espaço híbrido, o estatuto do estúdio tanto pertence ao domínio do privado como, num certo sentido do termo, também ao domínio público. Em última instância, a sua dimensão, arquitetura e opulência são, também, a marca do estatuto do artista, pelo menos num determinado circuito de relações sociais de produção. Se o ateliê romântico vive de uma austeridade que não é consentânea com a exibição de qualquer tipo de ostensivo poder - sendo o ateliê uma zona da casa, ou um lugar ermo e isolado onde o artista pode trabalhar, como é reconhecível nas descrições do ateliê de Caspar David Friedrich -, é, por outro lado, interessante observar a construção da visão do artista como génio na sequência do romantismo tardio e a extraordinária teatralidade do ateliê de alguns artistas, como é o caso de Makart, de Klimt ou, em França, de Rodin.

Assim e saindo da tradição austera do ateliê romântico dos países da Europa Central no início do século XIX, o local de trabalho do artista vai ganhando contornos cada vez mais vinculados a funções que não são puramente da produção, mas que derivam da complexificação do sistema artístico, nomeadamente em França, onde as vicissitudes da Academia, a crescente insatisfação em relação ao sistema seletivo, a inadequação dos processos de instalação dos "Salons" e o surgimento de um mundo artístico no qual artistas, críticos (estes últimos com uma importância crescente), colecionadores e comissões de compras de museus necessitam de ter um contacto com o trabalho artístico anterior à sua exposição pública. Num certo sentido, poderíamos mesmo dizer que o sistema artístico tem no ateliê - mais do que no museu - a sua origem.

É neste contexto que é interessante integrar a pintura de Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, peça que rematava a primeira grande operação de exposição individual da obra de um artista de que existe registo. Não que não exista menção de outros projetos similares - de facto, o uso do estúdio como espaço de exposição é a primeira grande alternativa ao sistema salonístico da academia -, mas o projeto

de Courbet implicou uma simultaneidade em relação à Exposição Universal de Paris de 1855, sabendo que o artista, cuja pintura não tinha sido aceite para o certame, decidiu alugar um estúdio nas imediações da exposição e fazer uma grande retrospectiva do seu trabalho. *L'Atelier du peintre* era, então, o corolário dessa forte presença do artista, sendo o espaço de apresentação também um estúdio, numa tautologia a que hoje chamaríamos conceptual, mas que é, sobretudo (no seu jogo de proximidades, reconhecimentos e distâncias), moderna. Sabendo que existe uma autorreferencialidade na obra, a sua importância surge como acrescida, até porque a declaração da dilatação temporal que a pintura cobre representa uma tentativa de produzir uma espécie de cinemática pictórica, montada a partir de temporalidades diferidas que se cruzam no mesmo sistema de representação.

Obra sobre o tempo, ela é também uma proposta de *compte rendu* da atividade do pintor, apresentada num espaço que é, ao mesmo tempo, lugar originário da obra e declaração sobre a localização do Artista (com maiúscula) e dele mesmo no seio do tecido social, bem como das suas afinidades eletivas. Curiosamente, o quadro não é absolutamente descodificável na sua iconografia, sendo clara uma intenção que cruza o processo alegórico (a compressão temporal, a organização espacial dividida, o autorretrato, a ninfa, o plano frontal) com uma plausível reconhecibilidade dos outros retratados, bem como de alguns eventos sociais. Assim, o seu plano alegórico é inerente à função tautológica - num ateliê, uma apresentação de obras que são representadas numa imagem do ateliê que representa o período mesmo das outras obras expostas - mas pretende, também, ser "realista", isto é, dar conta de que a realidade é uma representação (eventual lição a ser devidamente analisada por muitos discursos sobre arte e realidade...).

A crescente importância social do artista na Europa Central vem a transformar esta visão do ateliê num lugar de origem e também de mediação num espaço teatral de encenação da atividade artística. Neste campo, o exercício de poder pelo artista, suportado por uma concepção de génio que implica uma teatralização do ateliê como cenário, vem a ter uma particular expressão nos estúdios de Makart, em Viena, de Wagner (a Villa Wahnfried), ou de Rodin, em Paris. Segundo Jost Hernand⁽¹⁾

⁽¹⁾ U. Krempel, *ob. cit.*

(Krempel, 2000), na Alemanha esta é a época do *Grunderzeit*, na qual estes artistas atingem um estatuto e uma posição social, mesmo um estilo de vida similar ao dos grandes patrões da indústria, reforçados pelo culto da genialidade. O ateliê de Makart, em Viena, foi desenhado para ser, efetivamente, mais uma galeria de exposições da obra do artista e encenar a situação criativa do que para pintar - e, de facto, o ateliê e o gigantismo da casa eram mais conhecidos do que a pintura -, embora determinadas zonas do estúdio estivessem atulhadas dos mais variados objetos, como que adereços para uma interminável *masquerade*. Klimt, por seu turno, preenche uma outra zona do imaginário do artista como um hedonista, permanentemente rodeado de mulheres belíssimas, modelos que povoam o ateliê, *nymphae* que, no lugar licencioso em que o outrora austero estúdio se transformou, garantem a imagem do artista como libertino - e o estúdio como "garçonnière".

No entanto, uma outra componente do imaginário do estúdio se desenvolve, conectada com uma valorização do trabalho, da força transformadora, frequentemente mais relevante no caso da escultura do que na pintura. O ateliê, no final do século XIX e no início do século XX, torna-se um lugar no qual o carácter caótico do furor criativo pode ter a sua expressão, sendo mesmo esperado que o sinal do trabalho (e da desordem esperada do trabalho criativo) seja guindado à condição de espetáculo. Isto é, o ateliê é, também, um lugar no qual se teatraliza a arte como manipulação da matéria, onde se dá ao gesto criativo a dimensão mítica do gesto fundador, mas agora a partir da encenação do trabalho - mais tarde, instalar-se-ia um imaginário do ateliê como lugar da consciência alterada, ou do desvio - ou, mais recentemente, do arquivo e da catalogação.

Um exemplo interessante de organização do ateliê como lugar no qual o trabalho adquire uma dimensão cenográfica, a organização dos objetos e a vernacularidade dos desperdícios definem uma estética própria, é o ateliê Brancusi do Impasse Ronsin. As descrições do ateliê do escultor são-nos fornecidas por muitos dos seus amigos íntimos, sendo, provavelmente, o artista no qual a mística do ateliê conheceu uma expressão mais derradeira - ao ponto de ser reconstruído como museu do próprio ateliê.

Existe uma convicção generalizada entre os especialistas de Brancusi que o ateliê era por ele considerado como uma obra de arte total, o que estaria claramente explícito na sua determinação de que o conteúdo

do estúdio não fosse separado depois do seu falecimento. De facto, nas várias descrições que possuímos do ateliê, é comum a ideia de que se tratava de um organismo, como uma casa, muito próximo da ideia de habitação. Marcel Duchamp, Katherine Dreier ou Erik Satie eram visita regular e são conhecidos os almoços nos quais um soco de gesso era usado como mesa. Quando a mesa era levantada, Brancusi lixava o soco e soprava o gesso em pó para o chão. A "toalha" era o próprio método escultórico, e tudo estava recoberto de um fino pó branco, como conta Calvin Tomkins (Tomkins, 1998).

A luta travada posteriormente para localizar o ateliê Brancusi no Beaubourg iniciou-se com Pontus Hulten, quando este foi Diretor do Centre Pompidou, e só veio a ter o seu desfecho em 1997, implicando um enorme esforço de investigação, batalhas judiciais e um significativo investimento, num reconhecimento público do valor do ateliê de Brancusi como metáfora espacial da sua poética e do holismo do seu pensamento. Sobretudo como concretização da ideia de transformação do processo em espetáculo do Acontecimento, cenografado e cristalizado.

História da Arte e performatividade

O que quer dizer que a construção de uma História da Arte que se encena a partir do museu chegou ao ponto de reproduzir a circunstância hipoteticamente criativa do artista, fazendo simbolicamente a arte voltar a casa, ou seja, mostrar a arte no seu próprio ambiente criativo recriado como espetáculo.

Aquilo a que a História da Arte se pode adaptar é ao seu estatuto como narrativa ficcional a partir da tentativa de compreensão das linhagens criativas e produtivas num determinado mecanismo de produção de sentido, compreendendo que o campo dessa produção de sentido se joga tanto na exposição como momento ideológico e cultural, biográfico e estético, teórico e sensorial. A consequência, que noutra ocasião poderia também ser analisada no campo da teoria da arte, parece re-abrir a possibilidade da disciplina sem nome de Warburg.

Finalmente, lembremos uma obra de Joseph Beuys, *Arena - where would I have got if I had been intelligent!* (1970/72).

É um trabalho autobiográfico, que hoje pode ser visto no DIA Center, em Beacon. Consiste num conjunto de pranchas com desenhos,

pinturas, colagens e fotografias que possuem uma clara componente autobiográfica. A *memorabilia* que Beuys erige como a sua obra não é outra coisa senão uma enorme operação de suspensão de descrença - desde o episódio tártaro, passando pelas performances históricas, como a famosa *Como explicar pinturas a uma lebre morta?*, de 1965.

Todos esses microacontecimentos se tecem para construir uma ficção sobre uma *persona* paradoxal, uma combinatória indecifrável entre *shaman* e médico, visionário e charlatão, pastor e cientista exotérico. Claro que a forma final da sua exposição, a que foi proposta na exposição de 1979 no Museu Guggenheim de Nova Iorque, nem sequer mostrava já as imagens. As pranchas estavam pura e simplesmente encostadas umas às outras, como se no não-acontecimento da sua apresentação se jogasse a sua mais elevada performatividade, ou seja, a possibilidade de, na recusa da sua mostra, não se afectar a sua função mostrativa e demonstrativa.

Assim, a condução do microacontecimento artístico para uma certa forma de *epochê*, de suspensão, é um dos mais interessantes caminhos de afirmação da performatividade da pequena alteração, o que poderia ser analisado em Cage, como em Raushenberg, em Reinhardt como em Reyman, em Becket como em Bruce Nauman, em Trisha Donnelly como em Tino Seghal.

O não-acontecimento é, de facto, a produção de uma suspensão a partir de urna expectativa, ou seja, uma fissura na suspensão da incredulidade que a catapulta para uma outra instância: a da suspensão da incredulidade no contexto do protocolo *qua* protocolo.

E, assim, a transformação da História da Arte numa pesquisa sobre os processos liminais de afirmação, suspensão ou reificação dos microacontecimentos e as suas epifanias negativas é um caminho possível contra a lógica da decepção do grande Acontecimento.

Foi o caminho de Aby Warburg, terminado com a sua morte no mesmo ano em que Tatlin começou a pesquisar o *Letatlin*. Como em *Finnegans Wake*, a última frase é sempre o início da primeira.