

recorda a cultura institucional da modernidade, que tinha o progresso como programa de identidade.

Olhando retrospectivamente para a modernidade clássica, percebemos, quando a medimos pela situação atual, uma série de modificações fundamentais que escapam a qualquer comparação simples, como já deixam claras as palavras que se seguem. A *pretensão de universalidade* reivindicada pela modernidade demonstra-se, com a distância de hoje, como uma visão eurocêntrica que jamais esteve voltada para uma ampliação global. A *libertação em relação aos tabus* pela qual a modernidade lutou outrora perdeu seu valor desde que a arte não provoca mais ninguém. A crença no *ideal de um mundo técnico da arte*, como um mundo vital da humanidade, remontava ao medo da perda da natureza. A *provocação* da cultura burguesa por meio de uma *vanguarda* antiburguesa, pela qual estava marcada a modernidade, cessou na medida em que com a burguesia a vanguarda também perdeu seu inimigo. Essa discussão em torno da imagem de uma *cultura de elite* recaiu no nível de uma *cultura de massas*, em que cada um pode fazer sua escolha. A *história*, por fim, como lugar da identidade ou da contradição, perdeu sua autoridade na mesma medida em que se tornou onipresente e disponível. Cessa também assim a *história da arte* como modelo de nossa cultura histórica, com o que chegamos ao nosso tema.

## O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE E A CULTURA ATUAL

Quando há dez anos publiquei *O fim da história da arte?*, pareceu-me que também eu participava da produção de epílogos, embora não fosse minha intenção dedicar um necrológio à arte ou à história da arte. Queria antes convidar a um momento de reflexão e depois indagar se a arte e a narrativa acerca da arte ainda eram adequadas uma à outra, tal como estávamos acostumados. A oportunidade de publicar hoje esse ensaio numa versão inteiramente reformulada, porém no quadro das antigas teses, convida-me a traçar um balanço crítico e a atualizar o argumento, o que só é possível em cada uma das etapas de raciocínio que desenvolvo nos diferentes capítulos deste novo texto. O resultado da revisão, para abreviar as coisas, consiste em que hoje o antigo ponto de interrogação do título não tem mais validade. O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada.

A tese afirmava então que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna de uma história da arte autonomamente compreendida, tanto mais ela se dissolvia em todo o campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída. A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas. Os artistas, por sua vez, despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente. Libertavam-se tanto do exemplo como da imagem inimiga de história que encontravam na variante história da arte e abandonavam os velhos gêneros e meios nos quais as regras prescreviam incessantemente o progresso para manter o jogo em andamento. A partir de então a arte não precisava ser sempre reinventada pelos artistas, pois ela já havia se imposto institucional e comercialmente: com a confissão, aliás, de que ela era e permanecia uma ficção, com o que, a saber, já respondia negativamente à questão sobre a sua relevância para a vida. Desse modo, os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da

arte semelhante. Soa assim o sinal de pausa para a velha peça, quando não há muito tempo está sendo executada uma nova peça, que é acompanhada pelo público segundo o velho programa e conseqüentemente é mal compreendida.

O discurso acerca do fim não pode ser confundido com uma inclinação apocalíptica, a menos que a palavra seja entendida no velho sentido de “descobrimento” ou de “desvendamento” daquilo que em nossa cultura se distingue como mudança. Não é possível seguir outro caminho sem a tentativa de recapitular mais uma vez de qual objeto se trata e quem estava envolvido no empreendimento da história da arte. A arte – como esbocei no prefácio – 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. A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui.

Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. Somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela

continha. Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-la. Somente o enquadramento instituiu o nexa interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu.

A era da história da arte? Mais uma vez é necessário um esclarecimento dos conceitos. A ideia de uma história universal da arte afirmou-se, fora dos círculos estreitos dos artistas, somente no século XIX, na medida em que a matéria da qual ela cada vez mais se apropriava descendia de todos os séculos e milênios precedentes. Digamos de outro modo: a arte já era produzida havia um longo tempo, mas sem a noção de que realizava uma história da arte específica. Aqui se oferece mais uma vez a comparação com o museu. Os museus também se serviam de uma arte que surgiu muito tempo antes e sem relação com essa instituição [fig. 1]. Desde então os artistas também têm consciência do museu e de sua relação, ou contradição, com a ideia de história da arte. Podemos distinguir uma era da história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo no meu argumento. É como se ao “desenquadramento” da arte se seguisse uma nova era de abertura, de inde-

terminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.

Nesse contexto é sintomático que há algum tempo os artistas queiram abandonar, como eles dizem, “os quadros rígidos” dos gêneros artísticos, pelos quais se sentem cerceados. Acreditam que o público também é forçado a um “olhar rígido” para um quadro imóvel, por maior que seja o movimento que aí transcorra, como no cinema. Todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte. Mas o significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada.

Tem-se a impressão de que haveria no conceito de cultura, desde o século XIX, a compreensão categórica de uma cultura histórica que retrospectivamente poderia ser venerada e contemplada, mas também combatida. A luta por “arte e vida” é reveladora a esse respeito, pois significa que a arte não se encontrava na vida, mas, por assim dizer, em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro. O olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, na medida em que a examinava, se assim se quisesse, em seus pensamentos, ou seja, quando a contemplava como um ideal. Esse olhar era e permanecia sempre público, ao passo que o artista e os filósofos “faziam” cultura

ou a transmitiam de tal modo que a observação desembocava em conhecimento e compreensão.

Hoje, ao contrário, não mais se assimila cultura pela observação silenciosa como se olha uma imagem fixamente emoldurada, mas numa apresentação interativa tal como um espetáculo coletivo. Podem existir vários motivos para isso, como o de que produzimos cada vez menos cultura própria, mas desenvolvemos técnicas cada vez melhores para reproduzir outra cultura. Com a formação desaparece também a paciência para o exercício cultural obrigatório e surge o desejo pela cultura como entretenimento, que deve causar surpresas em vez de ensinar, que deve desencadear um espetáculo no qual participamos de algo que não mais compreendemos. Os artistas ajustam-se a esse desejo, segundo o “*do it yourself*” [faça-o você mesmo], e apresentam inclusive a história da arte, segundo a palavra de ordem do *remake*, tão jocosamente e sem respeito que desaparece aquela timidez surgida diante da fisionomia irrevogavelmente histórica dela. Em vez de representar a cultura e a sua história de maneira rigorosa e irrepreensível, a arte participa de rituais de rememoração ou, conforme o nível de formação do público, de revistas de entretenimento na qual a cultura é solicitada a entrar em cena novamente.

As novas ideias para exposições confirmam a ocorrência de um deslocamento na relação entre cultura e arte que contribui com mais um argumento a favor do “fim da história da arte” [figs. 28, 29]. Se até então era evidente que as exposições

mostravam somente arte e eram organizadas apenas em virtude da história da arte, ou seja, seguiam o mandamento da arte autônoma, agora multiplicam-se projetos de exposições que preparam a cultura (ou a história) sobre determinado tema para o visitante curioso e não para o leitor de um livro. O motivo para a organização de exposições reside então menos na própria arte do que na cultura, que, para ainda ser convincente, tem de ser apresentada de maneira visível por meio da arte. Na Bienal de Veneza de 1995, Jean Clair planejou não uma retrospectiva sobre a arte moderna do século desde que a Bienal existe, mas algo totalmente diferente intitulado *Identidade e o outro* – uma sinopse das ideias sobre o homem e a sua natureza, na qual a arte deve oferecer o espelho em que se delineia a mudança dramática da imagem do homem.

Como a arte sempre foi um subconceito privilegiado da cultura, ela pôde desfrutar plena autonomia em seu próprio terreno e sentir-se nele livre não apenas dos constrangimentos da sociedade como também da obrigação de assumir outras tarefas da cultura. Exatamente nisso consistia o orgulho de uma cultura que se permitia tolerar uma arte livre e que agia segundo os próprios interesses. Os abusos ocorreram mais de fora, quando a arte foi ideologizada ou politizada. Hoje, porém, crescem no interior da cultura reivindicações de posse sobre a arte e não são em primeiro lugar de natureza ideológica ou política. A cultura utiliza muito mais os últimos recursos para conferir validade a si mesma e se encontra para o bem e

para o mal no negócio da própria mediação, onde ela também encarrega à arte a obrigação de assumir o lugar de testemunha.

Essas são até aqui observações gerais que não levam em consideração quem participa da história da arte e quem lucra com ela. Os artistas, os historiadores da arte e os críticos de arte não têm a mesma imagem da história da arte, mas todos estão envolvidos nela de modo semelhante. A aliança entre o artista e aquele que escreve sobre arte, ambos participantes da produção da história da arte, esteve submetida durante longo tempo a uma prova duvidosa. O primeiro era responsável pelo futuro, o outro pelo passado. A história que dava (ou tirava) a razão a uns foi escrita pelos outros, o que também não é mais verdade, desde que a estratégia mercadológica dos galeristas decide sobre o que, na sequência, se tornará história da arte. Por muito tempo a discussão entre os historiadores e os artistas ocorria na porta do museu, o qual defendia uns dos outros. Também isso mudou, desde que ambos os partidos se superaram no esforço de garantir ao museu a última palavra e passaram a explorar justamente no templo da história a bolsa de valores diária da arte. Museu e feira de arte dificilmente podem ser diferenciados quando encontramos nas feiras de arte as mesmas obras que já passaram pelos museus.

Por outro lado, os artistas que tanto queriam livrar-se da história da arte eram também os seus cúmplices e beneficiários.

Quanto menos podiam ser definidos somente por meio de suas obras, tanto mais invocavam uma história na qual sempre se encontrava o sentido da arte. Eles mesmos faziam história quando produziam obras de arte, e em compensação seguiam a história quando reproduziam a partir dela seus modelos. Às vezes, o sentido de uma obra se deduz mais da época a que se reporta do que daquela em que surge. Atualmente, os artistas invocam a história da arte contra a *low art* e o gosto cotidiano, sob a forma de uma rememoração cultural, para manter de pé o sentido da arte. Há muito tempo a arte já não é mais um assunto de elite, mas assume em substituição todos os papéis da representação de identidade cultural, os quais nesse meio tempo não têm mais lugar nas instituições da sociedade. Quem fala sobre arte a encontra em todas as funções possíveis por ela exercidas hoje. Em todo caso, onde a arte entra em cena o especialista é requisitado apenas por uma questão ritual e não mais para um esclarecimento sério. Onde a arte não gera mais conflitos, mas garante um espaço livre no interior da sociedade, ali desaparece o desejo de orientação que sempre estava voltado para o especialista. Onde não existe mais esse desejo, ali também deixa de existir o leigo.

Essas observações não são refutadas pelo fato conhecido de que o cenário artístico e a ciência da arte alegram-se com um *boom* nunca antes imaginado. Quando nos voltamos para os dados estatísticos, percebemos então ter alcançado o auge de uma evolução em que o número de artistas e de galerias

de arte cresceu como uma avalanche. Em Nova York, bairros inteiros são restaurados quando artistas e galerias se transferem para lá. O sucesso da arte, que também é colecionada pelos bancos e pendurada nos gabinetes dos políticos (e trata-se sempre de arte recente, de arte contemporânea), não é diminuído pela queixa acerca do perfil perdido ou duvidoso. A caixa de Pandora reserva a todos a sua parte, de tal modo que os intérpretes de arte são substituídos no prestígio social pelo consultor de investimentos. O sucesso da arte depende de quem a coleciona e não de quem a faz.

A esse *boom* corresponde o *boom* da história da arte, e na Alemanha o número de estudantes universitários constitui um fator de mercado no planejamento das editoras. O desenvolvimento internacional da história da arte é evidenciado quando a editora Macmillan anuncia um dicionário de arte que deverá conter, em 34 volumes, 533 000 entradas sobre arte mundial. Diante do céu estrelado de uma pintura de Ticiano, como se vissemos os nomes dos participantes de um filme que se inicia, reluz a informação extraordinária de que “6 700 estudiosos reuniram-se para transformar o mundo da história da arte” [fig. 3]. O círculo dos editores responsáveis consiste em apenas doze eruditos conhecidos (dos quais um já falecido), embora a comunidade dos historiadores da arte deva hoje ultrapassar em muito 6 700 colaboradores, pois não conheço ninguém, incluindo a mim mesmo, que colabore nessa obra. O mundo da história da arte tornou-se muito grande, tão grande que

só pode ser entendido por meio de um dicionário, atingindo assim um estágio final provisório no qual se esmaece a lembrança do sentido anterior e a norma cultural de uma história da arte única e obrigatória.

Numa situação semelhante encontrasse hoje a *teoria da arte*. Em nossa cultura compartimentada ela está distribuída em tantas especialidades e grupos profissionais, que revela mais sobre a disciplina em que é exercida do que sobre a arte da qual trata. Com a filosofia da arte acontece a mesma coisa, desde que a estética filosófica foi parar nas mãos de especialistas que escrevem a sua história, mas não apresentam nenhum projeto novo. Os poucos projetos que tiveram êxito em nosso século – menciono apenas Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger e Theodor W. Adorno – nasceram no quadro de uma filosofia pessoal e são compreensíveis somente no quadro dessa filosofia. Eles tampouco puderam fundamentar uma teoria da arte vigente e de uma unidade interna. As teorias dos artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. Onde falta uma teoria geral da arte, ali os artistas reservam-se o direito a uma teoria pessoal que expressam em sua obra.

Uma coletânea organizada em 1982 por Dieter Henrich e Wolfgang Iser chegou à conclusão de que uma teoria da arte integradora teria desaparecido. Em seu lugar existiriam paralelamente muitas teorias com responsabilidades restritas uma

ao lado das outras, que também separavam a obra de arte de sua unidade estética e a decompunham numa “visão em perspectiva”. Prefere-se às vezes discutir mais sobre as funções da arte do que sobre a própria arte e já se vê a experiência estética como um problema que necessita de esclarecimento (Iser). Alguns desses projetos harmonizavam-se surpreendentemente com as “formas artísticas contemporâneas” que superavam na obra de arte a “posição histórica de símbolo” e ligavam-na a funções particulares “no processo social” (Henrich). É a falta de autonomia, portanto, que aqui é lamentada quando a obra oscila entre a mera *ideia* de arte, por um lado, e um mero *objeto* com uma forma cotidiana, por outro. Se uma obra se transforma ela mesma em teoria ou se, inversamente, nega a fisionomia estética, que sempre isolou a arte do mundo das coisas, perde-se rapidamente o solo da teoria clássica da arte.

O problema, se é que ainda se trata de um problema, surge apenas ali onde a filosofia da arte reivindica um monopólio que na modernidade pode ser tão pouco preservado quanto a ideia de uma história da arte linear e unívoca. Por que deveria haver tantos tipos de arte, todos absorvidos por uma única teoria? Teorias, obras e tendências artísticas rivalizam-se entre si no mesmo nível, e o próprio pensamento assume uma forma jocosa, polêmica e artística, tal como se estava habituado antigamente somente pela prática escultórica. Uma nova coletânea com mais de 1 100 páginas, que reúne a *Art in Theory* [Arte em teoria] deste século numa sequência ainda meramente

cronológica, iguala-se em sua colorida variedade à própria história da arte. Ela traz um subtítulo apropriado: *An Anthology of Changing Ideas* [Uma antologia de ideias em mutação].

Simultaneamente ao meu ensaio anterior, o filósofo Arthur Danto publicou, em 1984, suas teses sobre o fim da história da arte, nas quais associava o argumento com uma tomada de posição em relação à teoria da arte. Numa segunda versão, publicada em 1989 na revista *Grand Street*, afirmou que a arte, desde que ela própria formulou a questão filosófica sobre a sua essência, transforma-se em “filosofia no *medium* da arte” (*was doing philosophy*) e desse modo abandona a sua história. Já em sua publicação anterior *Transfiguration of the Common Place* [A transfiguração do lugar-comum], Danto perguntava-se o que significava o fato de que a arte se deixa definir apenas nos termos de um ato filosófico, a partir do momento em que não se distingue mais fenomenologicamente de uma forma banal. Referia-se naturalmente a Hegel, como fazem todos os filósofos, quando então explanava: “Na medida em que se tornou algo diferente, isto é, filosofia, a arte chegou ao fim”. Desde então os artistas foram eximidos da tarefa de definir a própria arte e com isso ficaram livres também de sua história prévia, na qual tinham de demonstrar o que afinal os filósofos podiam fazer por eles.

Devolvi a tese radicalizada, a fim de desvendar a imagem de um filósofo que nela se esconde. Mas a questão que Danto formula já acompanha a história da arte há muito tempo, talvez

há tanto tempo quanto se reflete sobre a arte. E há muito tempo encontrasse por trás dessa pergunta a ideia de que ela poderia ser uma ficção. O “aterramento” desse produto da imaginação ocorria sempre que eram colocadas em primeiro plano as “artes”, no plural de gêneros artísticos, cuja história podia ser escrita. Por isso, Danto diz com acerto que um fim da arte, no sentido de determinada *narrative of the history of art* [narrativa da história da arte], seja concebível somente no quadro de uma história interna, uma vez que fora do sistema não poderia ser feito nenhum prognóstico, e portanto também não se poderia falar de um fim.

Se a arte atinge seu objetivo no espelho de todos os gêneros em que durante muito tempo ela foi realizada, agora é possível identificar o que move os ânimos. Aqui o progresso, que sempre manteve as artes particulares vivas no próprio *medium*, enfraquece como necessidade no sentido que deteve até agora. O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*. Fazemos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas também não é pior – e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar. Os gêneros, que sempre ofereceram o enquadramento sólido que a arte necessitava, se dissolvem. A história da arte era um enquadramento de outro tipo, que fora escolhido para ver em perspectiva o acontecimento artístico. Por isso, o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então.

Não se pense, porém, que isso seja apenas um assunto das velhas mídias, pois também as mídias técnicas hoje existentes caem na mesma dificuldade quando são solicitadas a um espetáculo de arte e, de maneira semelhante, tendem violentamente à dissolução do seu perfil comprovado. Numa entrevista concedida ao número de junho de 1994 de *Film Bulletin*, Peter Greenaway justifica-se por fazer cada vez menos filmes e cada vez mais exposições. É portanto a situação do cinema, com o seu rígido enquadramento, no qual o observador já estava fixado na pintura, que ele quer “superar”. Por isso interessa-lhe que alguns dos seus filmes sejam adaptados para peças de teatro, embora também entenda o palco como limitação para a experiência estética do público. Qualquer instante de ordem enche-o de inquietação. “Todas as regras e estruturas são unicamente construções”, das quais, contudo, só podemos nos livrar com muito esforço. Greenaway, historiador da arte e artista numa única pessoa, estudou a sua técnica de luz ou a sua organização da imagem frequentemente em antigos pintores, percorrendo os caminhos históricos sem pagar o imposto alfandegário para os policiais fronteiriços da modernidade. Para ele, a técnica é um meio de expressão e, por isso, uma condição contínua e não restrita à arte moderna. Por um lado, como confessa na entrevista, ele quer desencadear uma obra de arte barroca em seu conjunto, na qual o público vivencie o seu entorno natural como um filme, e, por outro lado, está fazendo atualmente um filme em

preto e branco, cujo “tema é o de que a história não existe, mas é construída pelos historiadores”.

Greenaway compreende a si mesmo em tais declarações como protagonista de uma cultura da pós-história, na qual o fim da história da arte se cumpre ao mesmo tempo na sua presença espontânea. A ciência da arte não pode lidar com esse tema com a mesma liberdade, pois deve temer pela sua própria continuidade. Antes, ela se ocupa da alegoria de sua historiografia ou da arqueologia do saber acumulado, tal como se encontra num livro de Donald Preziosi, *Rethinking Art History* [Repensando a história da arte], no qual sou citado numa epígrafe, mas não apareço no texto. O livro deve ser compreendido como uma “série de prolegômenos ligados entre si que se antecipam a uma história que tem de ser escrita, se quisermos saber para onde ela caminha”, um entendimento portanto sobre a verdadeira história da história da arte, tal como foi produzida pela literatura especializada. Um capítulo sobre “arte” paleolítica, que como se sabe nunca foi objeto da disciplina, chega à conclusão paradoxal de que se não houve arte, no sentido que a conhecemos, em tempos remotos, também hoje é questionável se possuímos a correta compreensão da arte. No último capítulo, o autor faz um jogo de palavras possível apenas em inglês, quando deixa a critério do leitor se quiser ler o título como “fim da história da arte” ou “propósito (*ends*) da história da arte”. O texto termina com uma descrição da acrópole de Atenas, que era vista através do “enquadramento”

do Propileu, do mesmo modo que só se pode compreender a história da arte no enquadramento de sua própria história. É o enquadramento que entra hoje novamente em discussão, uma vez que, de repente, é visto em toda parte onde antes nem sequer era notado por nós. Em nosso caso, a descoberta de Preziosi, segundo a qual toda história da arte era uma teoria da história, é a descoberta do enquadramento.

O fim da história da arte é praticado hoje numa grande quantidade de livros cujo assunto não é de modo algum tal fim. Eles são coloridos, originais e desinibidos, no sentido de uma disciplina rígida do saber e da demonstração. A própria cultura não é mais aí o severo juiz diante do qual se responde por sua ciência, mas o belo desconhecido que se conhece no caminho da sedução. Dito de outro modo, cada um procura seu próprio caminho para se orientar no labirinto da cultura histórica em que se rompeu o fio de Ariadne. Trata-se sempre aqui dos primórdios daquilo que se experimenta agora sob uma vaga ideia de fim. Num livro publicado em 1994 sobre *Winckelmann and the Origins of Art History* [Winckelmann e as origens da história da arte], o inglês Alex Potts formula, simultaneamente, a questão inquietante acerca da fascinação pelos corpos de mármore nus ou, como se lê no título, a questão acerca da *Flesh and the Ideal* [A carne e o ideal]. Ela é respondida já na foto homoerótica em detalhe do corpo de Antínoo no belvedere do Vaticano: aquele Antínoo que o imperador Adriano deve ter amado uma vez. Mas a distância historiográfica

fica em relação ao autor homossexual Winckelmann e a sua arqueologia é sutilmente mantida, até quando Walter Pater publica um ensaio sobre Winckelmann em 1867, na Inglaterra, onde toma a palavra para se pronunciar acerca de uma “teoria sobre a autoexperiência sexual perversa na formação e na crítica cultural”, como escrevia Pater, que se espantava afinal com a “beleza assexuada das estátuas gregas”. E Potts prossegue: “Seria anacrônico supor que Pater estava investigando uma identidade homossexual, mas o presenciamos no limiar de uma autoconsciência moderna da sexualidade como um fator essencial para as definições do *eu*”.

## **O COMENTÁRIO DE ARTE COMO PROBLEMA DA HISTÓRIA DA ARTE**

Em nossa cultura o problema da imagem comprovada da história mostrou-se já há muito tempo no trato da literatura sobre arte com a modernidade. Os métodos da disciplina, aperfeiçoados no estudo da arte antiga, prestavam-se muito pouco à exposição do perfil contraditório da arte moderna, com todas as crises e fraturas do mundo moderno. Sem dúvida, não faltaram tentativas nesse sentido, mas a partir delas a arte moderna resultava na maioria das vezes numa forma tão modificada que podia ser facilmente adaptada ao modo narrativo praticado pela história da arte, tornando-se, todavia, diferente de si mesma. As necessidades da historiografia da arte e as suas receitas garantidas venciam sem esforço todas as dúvidas. Já se pode falar agora de uma “história da história da arte moderna”. É a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber.

Se nessa época eu atribuía o problema de lidar com a arte contemporânea aos métodos insatisfatórios da disciplina, hoje, depois que todos nós fizemos nossas experiências com tantos