

# Desde 1970: Contribuição Alemã à Historicização do Presente

German Contribution to Historization of the Present since 1970

Pedro Dolabela Chagas<sup>1</sup>

**Abstract:** In this article I analyze the synchronic presence, within the German academic production of the last decades, of works which can be together understood as part of an uncoordinated effort of epistemologic renewal and historization of the artistic episteme. From the contributions of different authors I synthesize the constitutive lines of those two issues, which were distinct, although convergent in their consequences for the comprehension of art and critique. First, I show how the epistemologic renewal was intermeshed with new patterns of perception of time and with the scientific concept of emergence; then, I discuss how the historization of the artistic episteme was strongly devoted to the institutional critique. Throughout the article, I highlight the critical component of those two forms of historization, both of which were motivated by a sense of dissatisfaction with the current condition – in the 1970s and 80s – of the aesthetic thought.

**Key-Words:** Aesthetics; Art History; Literary Theory; Contemporary Thought

**Resumo:** O artigo analisa a presença sincrônica, na produção acadêmica alemã das últimas décadas, de trabalhos que, em conjunto, podem ser compreendidos como parte de um esforço não-coordenado de renovação epistemológica e de historicização da episteme artística. Das contribuições de autores diversos são sintetizadas as linhas de constituição daquelas duas grandes problemáticas, que foram distintas, porém convergentes, em seus desdobramentos para a compreensão da arte e da crítica de arte. De um lado, mostra-se a imbricação da renovação epistemológica com novos padrões de percepção do tempo e com o conceito científico de “emergência”; de outro, vê-se como a historicização da episteme artística esteve fortemente dedicada à crítica institucional. Ao longo da apresentação, dá-se destaque ao componente crítico daquelas duas formas de historicização, motivadas, como elas foram, pela insatisfação com a condição atual – nas décadas de 1970 e 1980 – da arte e do pensamento.

**Palavras-chave:** Estética; História da Arte; Teoria Literária; Pensamento Contemporâneo

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela UERJ e em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista/BA. E-mail: [dolabelachagas@gmail.com](mailto:dolabelachagas@gmail.com)

Que resposta obteria o observador que, ao se debruçar sobre a produção intelectual alemã das últimas décadas, nela procurasse detectar temas, problemas ou inquietações comuns que, em conjunto, indicassem uma contribuição original ao pensamento contemporâneo? Da produção veiculada a partir de 1970, o que se poderia considerar uma contribuição alemã ao pensamento contemporâneo? Quais questões, leituras e abordagens da matéria humanística se estabeleceram, naquela produção, como um traço comum, uma problemática comum? O que teria, por fim, dado a marca das gerações de intelectuais alemães consagrados a partir da década de 1970, determinando a sua relevância para o debate atual?

Colocar tais perguntas é mais fácil do que respondê-las. Sabemos o quanto o tempo sincrônico é escorregadio: tentar apreendê-lo é cometer omissões, precipitações, incorrer no esquecimento... A própria circunscrição à Alemanha tem certa ambiguidade, dada a rede de trocas que caracteriza o cenário intelectual contemporâneo. Diante da relativa perda de especificidade das produções intelectuais nacionais, o termo “alemão” se limita, por um lado, ao referente geográfico e linguístico – i. e. aos trabalhos de autores alemães, dos quais, contudo, não se depreende um pensamento univocamente “alemão”. Por outro lado, é possível que, ao alinharmos autores próximos no tempo, notemos algumas convergências que revelem um quadro de temas comuns e de preocupações semelhantes com o estado atual do conhecimento. Haveria, assim, um espaço de co-pertencimento, de **compossibilidade** de certa parcela da produção intelectual alemã recente: ao destacarmos seletivamente o pensamento sobre a arte, acreditamos que esta busca comum se revela na historicização da herança intelectual do Iluminismo e do Romantismo. Pois nota-se que, nas últimas décadas, grandes intelectuais alemães se dedicaram a investigar a especificidade histórica do pensamento moderno sobre a arte e a literatura, assim como do tipo de produção artística que ele fomentou (na interseção entre práticas artísticas e conceitos estéticos). Eles empreenderam, desse modo, uma leitura compreensiva da **episteme** artística moderna, trabalhando para que ela recebesse contornos conceituais precisos e mitigando, desse modo, as suas pretensões à universalidade.

De maneira geral, dois tipos diferentes de historicização saltam aos olhos: a historicização epistemológica e a historicização conceitual. Entre uma e outra cabe uma distinção apenas heurística, pois elas tendem a se misturar. Para as nossas finalidades, chamaremos de epistemológica a historicização dedicada a intervir nos modos consagrados de produção do conhecimento, propugnando novos padrões de descrição e explicação dos fenômenos sociais. Nessa direção, por mais que os autores colocados sob este rótulo tenham se dedicado à análise do concreto, eles aqui nos interessam pelas suas contribuições à reorganização do saber, e não pela abordagem da matéria empírica. Por sua vez, chamamos de historicização conceitual aquela que, orientada para a análise do particular, denunciou o caráter historicamente específico dos conceitos herdados da tradição, acusando a instabilidade da sua pertinência ao presente – o que levaria, em alguns casos, à produção de novos conceitos para a lida com objetos cujo estudo teria sido deturpado pelos conceitos antigos. Com isso, os próprios objetos apareciam reconfigurados – e historicizados.

Aquela primeira forma de historicização envolveu a elaboração, pelas ciências humanas, de teorias ancoradas em versões mais ou menos claras do conceito de “emergência”, ou seja, de teorias que procuravam compreender o **novo** como resultante do agenciamento de elementos que, co-presentes num mesmo campo, dão origem, em sua interconexão, a algo que nenhum deles poderia produzir individualmente: em tais teorias, a “emergência” deixava o seu berço científico para refundar os padrões analíticos das humanidades, num processo ainda pleno de atualidade. Por seu turno, a segunda implicou na revisão das relações entre os conceitos estéticos e a análise dos objetos artísticos, ao abordar as maneiras pelas quais conceitos e objetos subsistem em conjunto. Uma e outra serão tratadas ao longo deste ensaio.

É claro que, ao alinharmos estes dois tipos de historicização, não pretendemos abarcar a “totalidade” da produção intelectual alemã das décadas recentes. Isso seria impossível. Nosso objetivo é o de situar, em planos comuns, os trabalhos de autores que, mais ou menos simultaneamente, desenvolveram pesquisas convergentes. Com isso, pretendemos dar visibilidade a certa *Stimmung* da academia alemã contemporânea – uma entre tantas outras –, dando destaque, entretanto, a autores já conhecidos na academia brasileira, a outros que começam a ser divulgados, e a outros ainda quase anônimos por

aqui. Ficaremos felizes se a visibilidade que conferirmos a certas linhas recentes de orientação de o pensamento alemão aumentar a visibilidade daqueles últimos.

## 1. Historicização epistemológica: Koselleck, Kittler, Iser, Luhmann

O que significa “historicizar”, que impulso compele a este gesto? A resposta é importante para a nossa exposição, pois estaremos tratando da necessidade que o campo estético e literário sentiu, a partir da década de 1970, de historicizar vários elementos do legado filosófico iluminista e romântico. Para as finalidades deste ensaio, não estabeleceremos uma distinção cortante entre os conceitos estéticos herdados do Iluminismo e do Romantismo, pois eles foram historicizados em bloco após terem se mesclado em sua disseminação de “longa duração”. Quando, por exemplo, os conceitos de “obra” e “autor” se tornaram objeto do escrutínio de Roland Barthes e Michel Foucault (o que ocorreu apenas na década de 1960, atestando o seu longo predomínio epistêmico), já não se fazia distinção entre as suas diferenças iniciais nas obras dos pensadores que, na passagem do século XVIII para o XIX, fundaram a episteme artística moderna. Da mesma maneira, foi a um amálgama histórico – em que a diversidade inicial dos conceitos foi homogeneizada pela longa reiteração do seu uso – que responderam os autores que passaremos a analisar. A vontade de destravar as suas consequências indesejadas foi o que levou a uma escavação crítica do aparato conceitual das teorias da arte desenvolvidas, na Alemanha, aproximadamente entre 1780 e 1830. Tais teorias teriam levado a arte, ao longo do seu processo de institucionalização, a um estado de dogmatização conceitual: a vontade de explicitar tais consequências motivou a recente historicização da episteme artística.

Podemos dizer que historicizar

não significa promover uma relativização grosseira que afirma o fato óbvio de que toda situação específica é diferente de todas as outras e que todas as estruturas evoluem dia a dia. [É] o contrário disso. É colocar a realidade que estamos estudando no contexto mais amplo: a estrutura histórica em que se encaixa e onde funciona. (WALLERSTEIN 2007: 122)

No trabalho de historicização, a investigação dos padrões herdados de pensamento serve como propedêutica ao escrutínio de impasses vividos no presente. Trata-se de uma intervenção na continuidade pacífica de uma tradição intelectual cuja permanência epistêmica teria passado – assim se considera – a provocar dificuldades imprevistas. A recente historicização alemã da episteme iluminista-romântica foi, desse modo, um gesto pelo qual o presente renovou a sua consciência-de-si. Através da historicização epistemológica e da historicização conceitual inaugurou-se uma sensibilidade questionadora dos pressupostos estéticos, políticos e epistemológicos que circunscreviam o pensamento e a prática artística a uma tradição cujos contornos começavam, por volta de 1970, a ser delimitados, mitigando-a em as suas pretensões à universalidade. Não por acaso, a investigação da especificidade histórica dos conceitos estéticos ocorreu no mesmo momento em que o *status* da “alta cultura” se tornava incerto – entre outros motivos, pelo incremento vertiginoso da cultura oral e visual pelos *media* que substituíam a imprensa como meio principal de produção da cultura, conforme apontava o trabalho pioneiro, ainda que afoito em suas conclusões, de Marshall McLuhan.

Daqueles dois tipos de historicização, analisemos inicialmente o amplo trabalho de renovação epistemológica desenvolvido paralelamente e em sintonia com a historicização da problemática estética. Em comum, Koselleck, Kittler, Iser e Luhmann – autores que abordaremos inicialmente – nos interessam pelas suas novas formas de descrição e explicação dos fenômenos. Este é o recorte seletivo pelo qual os leremos: para além do tratamento da matéria empírica, destacaremos as suas estratégias de redescrição do real, pelas quais eles intervieram na produção do saber em suas áreas de conhecimento. Não se trata, portanto, de estabelecer convergências entre os conteúdos dos seus trabalhos, mas entre os seus gestos de intervenção.

Partamos da historicização da percepção do tempo por Reinhardt Koselleck. Em KOSELLECK (2004), coletânea de textos publicados entre 1965 e 1979, o seu estudo das concepções ocidentais de futuro demonstrava que, se a percepção do tempo e a narração da história mudam em conjunto, havia perpassado a modernidade uma percepção do tempo dominada pelo conceito político de “revolução”. O cronotopo revolucionário havia

fomentado uma redescritção ampla do passado e dos processos sociais correntes, sob o prisma da ação transformadora orientada para o futuro. Para nós, é notável o próprio fato de que Koselleck tenha colocado em perspectiva a atuação da revolução na constituição do cronotopo do “tempo histórico”, o que implicava historicizar uma percepção do tempo que, reinante há duzentos anos, tornara-se normalizada – e com isso invisível. É notável, em outras palavras, que ele a tenha observado à distância, o que revelava o enfraquecimento relativo da força epistêmica daquele cronotopo.

Este gesto de “colocar à distância” uma concepção predominante do tempo se integra à “história dos conceitos” de Koselleck, seu projeto maior – o que poderia colocá-lo ao lado dos autores abordados na segunda parte deste artigo. De fato isso poderia ser feito: conforme antecipamos, a distinção entre as historicizações epistemológica e conceitual é apenas heurística. Em todo caso, a sua historicização do cronotopo do “tempo histórico” traz fortes implicações epistemológicas para a teoria da arte e da literatura, pois por ela se evidencia a **autoridade do futuro** como um termo legitimador (e eventualmente naturalizado) da arte moderna e da sua analítica – o que se constata, entre outros exemplos possíveis, pela reificação, em ambas as instâncias, da “novidade” como parâmetro valorativo. Interessa-nos, portanto, o modo como Koselleck nos sensibilizou para o impacto do cronotopo revolucionário – da referência ao futuro – sobre a produção do **saber** sobre a arte, na interrelação entre a conceitualização do objeto-arte (pelos artistas e pela crítica e teoria da arte) e a produção dos objetos artísticos: interessa-nos, em outras palavras, a contribuição epistemológica de Koselleck à análise histórica da arte e da literatura.

Quando o futuro passou a determinar a percepção coletiva do tempo, o presente foi reduzido a um instante provisório em direção a um devir moldado pela ação humana. Daí vieram os grandes universais do Homem e da História, termos imediatamente politizados: no singular, tais coletivos permitiam atribuir à história o poder latente de “conectar e motivar” os acontecimentos mundanos, sob um *telos* pelo qual os agentes se sentiam responsáveis e pelo qual acreditavam estar agindo. A Liberdade, a Igualdade, a Justiça, o Progresso tomaram o lugar do local, do circunstancial, do singular: o universalismo passou a permear a percepção coletiva da história. Em sua predominância epistêmica, a Revolução conferiria o seu cronotopo e o seu *politicum* até mesmo a práticas não-previstas por uma

acepção estrita de “política”, tal como era o caso da Arte: tornou-se possível, a partir de trabalhos como o de Koselleck, compreender o discurso e a prática da arte moderna sob os padrões de pensamento e ação fomentados pelo cronotopo revolucionário, conforme ficaria claro, no século XX, nos programas das vanguardas históricas. Koselleck tornou mais visível a “longa duração” compreendida entre o século XVIII e a poética das vanguardas: naquele arco temporal – que decerto também abarca produções guiadas por outros paradigmas conceituais –, foi recorrente uma forma de politização do presente artístico que, orientada pela remissão ao futuro, destacava o artista do horizonte social mediano, elevando-o à posição recomendada por Schiller ao “jovem artista”: “Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus companheiros, mas naquilo de que carecem. [...] Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles.” (SCHILLER 1995: 55) O artista é colocado à frente do seu próprio tempo histórico, tornando-se capaz de orientar o seu devir; muito tempo depois, mas ainda sob a égide da Revolução, o manifesto cubofuturista (1912) chegaria a caracterizar o artista como um agente revolucionário, um **emissário** político: “Aos leitores do nosso povo, primitivo, inesperado. Somente *nós somos o rosto do nosso tempo*. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal.” (MAIAKOVSKI 1992: 127). Revolucionário, este artista falava em nome do seu próprio tempo para **rejeitá-lo** numa estética que queria “ampliar o *volume* do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas (neologismos); odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós...” (MAIAKOVSKI 1992: 127).

Esta atribuição ao artista de uma posição à margem da atualidade histórica e da mediania política é vista, portanto, num e noutro extremo da escala temporal – em Schiller e em Schlegel, em Maiakovski e no simbolismo... Mas não cabe multiplicar os exemplos, e sim destacar que a plena compreensão deste quadro só se tornou possível quando o cronotopo do “tempo histórico” perdeu a sua invisibilidade e passou a ser percebido, a sua desnaturalização sugerindo que o presente viera a se tornar, ao final do século XX, mais dilatado do que o breve instante a separar um passado a ser deixado rapidamente para trás e um futuro para o qual se deveria acelerar – inaugurando o “presente alargado”, cujo diagnóstico e análise se tornariam decisivos para o trabalho de Hans Ulrich GUMBRECHT (2010).

Este recuo do cronotopo revolucionário decerto esteve ligado à quebra da confiança na teleologia que até então orientara a narrativa da história e, com ela, na segurança com que a realidade social fora julgada valorativamente. A partir dos anos 70, observa-se o esmorecimento da utopia como *métron* político: após o esfriamento do momento revolucionário de 1968 e sem qualquer “terra prometida” pela qual lutar, a onipresença do futuro deu lugar à imersão no presente. Ao invés da crítica radical à atualidade – feita em nome de uma alternativa melhor, projetada num futuro incerto – passou-se a pensar a ação dentro de um alcance temporal menor. Nalgumas proposições das ciências da natureza e das humanidades, a novidade e a mudança começaram a ser pensadas como **processos**, e não como a produção intencional da diferença. No plano epistemológico, isso suscitou uma maior atenção às características imanentes dos contextos formados e aos limites que as suas estruturas internas impõem à sua transformação. Ao serem explicados como um condensado histórico de eventos não-coordenados, os contextos (naturais ou sociais) se tornam **não-necessários**; historicamente contingentes, porém, eles ainda assim condicionam o devir, ao limitarem as direções que a transformação pode assumir: certas direções serão sempre mais prováveis do que outras; mesmo que originalmente contingente, a atualidade condiciona o devir (ainda que ela não possa antecipá-lo). Não foi por acaso que autores aparentemente tão diferentes como Luhmann e Deleuze deixaram de pensar a modificação dos contextos como o resultado de ações praticadas do exterior, localizando-a dentro da dinâmica dos próprios sistemas (a contrapelo do modelo revolucionário). E além de internalizar a mudança à dinâmica dos sistemas, tanto na política quanto na epistemologia o entrelaçamento entre a contingência e o determinismo fomentou uma atenção renovada à **singularidade** dos fenômenos e dos contextos que lhes dão origem.

Não mais necessariamente tomada como o resultado de uma causalidade externa (como a ação de um corpo sobre outro, ou de um sujeito sobre o seu ambiente), a mudança passou a ser pensada como um fenômeno relativo à própria autoprodução dos sistemas. Versões diferentes daquilo que hoje chamamos de conceitos de *self-cause* (JUARRERO 2002) vieram substituir o determinismo próprio à causação externa, por indicarem que princípios internos de causação emergem em qualquer sistema organizado, no decorrer do seu processo de gênese e estabelecimento, comandando a partir daí a sua autopoiese. A

organização do sistema emerge em seu próprio processo de constituição e com isso, novos modelos analíticos passaram, nas humanidades, a explicar os sistemas sociais como estruturas que, tendo emergido em momentos singulares da história, lograram cristalizar-se por terem sido capazes de conferir estabilidade a si mesmos e às funções sociais que representavam: neste processo de alimentação recíproca, em que o fortalecimento (inicialmente improvável) de um sistema fortalece a sua eventual necessidade (pois a sociedade passa a se orientar por ele), tem-se um modelo pelo qual as instituições eram compreendidas não como ontologicamente inevitáveis, mas como historicamente bem-sucedidas. Se os sistemas e as instituições possuem histórias pontuais, tal pressuposto levaria a pesquisa a se voltar para a apreensão do específico, retirando o singular da submissão à generalidade.

Sob esta perspectiva, passou-se a descrever os eventos a partir da teia social específica que os originou: passou-se a analisar não o que o sistema **foi**, mas o modo como ele **se processou**. Friedrich KITTLER (1990) foi um representante desta nova sensibilidade: na sua descrição da “rede discursiva” de “1800”, o Romantismo alemão, como época histórica da cultura, aparecia como um evento emergente do entrecruzamento de inúmeros dispositivos que, individualmente, não poderiam explicar ou impulsionar a sua emergência, mas que, tendo sido colocados (de maneira imprevista) numa posição de vizinhança, produziram um novo sistema literário. Individualmente, nenhum dos dispositivos trazia em si o germe do romantismo como época histórica; nenhum deles seria suficiente, portanto, para materializá-lo tal como ele se processou. Em conjunto, porém, eles produziram um agenciamento que nenhum deles, individualmente, poderia ocasionar.

Note-se que esta é uma leitura seletiva do trabalho de Kittler: ela não resgata em pormenor a sua leitura do Romantismo, a sua contribuição para os *media studies* ou a sua recepção do pós-estruturalismo francês (especialmente de Foucault, bem analisada em WELLBERY 1990). Por ela, procura-se apreciar o componente inovador do seu trabalho descritivo, em sua sintonia velada com os conceitos de *self-cause* e emergência. Desta perspectiva, vê-se que o Romantismo surge, na descrição de Kittler, pela conjunção de uma série de funções sociais inesperadamente interconectadas: a padronização do sistema de ensino, a burocratização do Estado, a institucionalização da figura do autor, o surgimento

da poética da universalidade, a figura da Mãe como *topos* poético, tais funções se interconectaram num dado momento, constituindo uma rede previamente inexistente. A se observar cada um daqueles elementos em separado, nada poderia garantir que o seu entrelaçamento fosse levar à formação da rede tal como ela veio a se estabelecer; no entanto, uma vez tendo sido formada, a rede passou a conferir um lugar e um sentido preciso a cada um deles. Ao **sintetizar** o Romantismo a partir dos seus subsistemas sincrônicos (ao fazê-lo **surgir novamente** diante do leitor), parece subjazer à proposição de Kittler a compreensão da improbabilidade inicial da sua emergência – pois o que aconteceu de certa maneira poderia ter ocorrido de outra maneira, ou mesmo jamais ter ocorrido...

Pela descrição de Kittler, a “rede discursiva” do Romantismo era apenas localmente hierarquizada: a hierarquização se dava no espaço de abrangência de cada uma das funções, e não na totalidade da rede. Enquanto época histórica da cultura, o Romantismo não teria possuído qualquer centro definido: ele teria sido o arranjo contingente de uma constelação simultânea de funções, em que cada uma delas, em seu domínio próprio, seguia um regime distinto. Centralidades e hierarquias são coisas diferentes, pois se pressupõe que um centro coordene **todo** o sistema, ao passo que, numa ordem complexa, as hierarquias não “traduzem” necessariamente o sistema em sua íntegra: elas têm um caráter local. Ainda assim, as hierarquias propulsionam a emergência de redes, tal como elas propulsionaram, segundo Kittler, a emergência da “rede discursiva” de “1800” – rede que, uma vez instituída, formaria um sistema intelectual momentaneamente totalizador. Assim, em Kittler uma multiplicidade de elementos é integrada ao quadro explicativo, complexificando-o e revelando a singularidade do fenômeno abordado a partir da “multiplicidade” inerente ao seu contexto de origem.

Também dedicada à complexidade (e à singularidade) era a teoria da leitura de Wolfgang Iser (1996), publicada originalmente em 1976. Tal como na meteorologia – para a qual duas tempestades estruturalmente semelhantes sempre diferirão mutuamente –, na Estética do Efeito de Iser não existem leituras idênticas de uma mesma obra, feitas por um mesmo leitor ou por leitores diferentes – ainda que toda leitura se assemelhe enquanto **processo**. Dessa maneira, e ainda que pertencente a um contexto distinto, Iser compartilha com Kittler uma sensibilidade descritiva semelhante, que levaria a resultados análogos: em

Kittler, o Romantismo, enquanto época da cultura, era revelado como uma contingência histórica, sendo ressaltada a historicidade específica do seu patrimônio conceitual; em Iser a leitura, enquanto **ato**, era revelada como uma contingência fenomenológica, sendo desnaturalizada a noção consagrada da diretividade da obra **sobre** o receptor. A leitura adquire imprevisibilidade, passando a corresponder ao **encontro** entre a obra e o leitor em sua contingência histórica, social e individual precisa. Iser individualizou a leitura bem mais radicalmente que Jauss, cuja ênfase nas comunidades históricas de leitores privilegiava padrões coletivos de recepção. Interessavam a Jauss as estratégias utilizadas pelos escritores para provocar o leitor contemporâneo a partir de um diálogo com o seu repertório prévio, o que explica a adoção do termo **recepção** – que não rompia com a divisão, historicamente consagrada, entre a escritura e a leitura como instâncias claramente distintas.

Em Iser esta divisão era mitigada. Não se pode sequer falar em “recepção”, pois toda leitura corresponderia ao acontecimento único provocado pelo **encontro** com a obra cujo sentido o leitor colaboraria ativa e individualmente para construir. Sob modelos analíticos genéricos, *O ato da leitura* versava sobre a **singularidade** do efeito estético – que não seria apenas único, mas também complexo:

O objeto estético se constrói através [de uma] rede [de] relações. Ele não é algo dado. [...] Se nos lembrarmos que as posições do texto [...] sempre apresentam algo determinado, sua mudança, produzida na rede das relações recíprocas, significa que o objeto estético do texto transcende tudo que é determinado no texto. [...] a qualidade transcendente do objeto estético é ao mesmo tempo a condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao “mundo” incorporado ao texto. Aqui o objeto estético ganha sua plena função. (ISER 1996: 183)

A citação acima é perfeitamente compatível com a descrição científica do fenômeno da “emergência”: as “posições do texto” são as sucessivas interpretações feitas pelo leitor, ao longo da leitura, dos temas que o texto literário coloca, feitas a partir das sínteses retrospectivas e projetivas que o leitor faz do texto, no entrelaçamento das várias perspectivas intratextuais disponíveis (do narrador, das personagens, do enredo e do estatuto de ficcionalidade atribuído ao texto). A passagem mostra como, para Iser, o efeito estético emerge da interação, na mente do leitor, entre elementos diversos, assim como da

interação entre essas interações e as particularidades do sujeito-leitor, em sua contingência sócio-histórico-cultural precisa. Na condição de “ato”, a leitura assume uma imprevisibilidade idêntica à dos fenômenos complexos: ela encontra as suas “condições” nos próprios textos, que têm poder de determinação sobre a imaginação do leitor – mas um tipo de determinação, porém, que produz resultados imprevisíveis (tal como é imprevisível qualquer reação individual a um objeto previamente desconhecido, mesmo que tal imprevisibilidade seja parcialmente **determinada** pelo objeto). Poderíamos, desse modo, traduzir como “emergente” a “qualidade transcendente” de que fala Iser, pois por ela se estabelece que o efeito estético transcende as especificidades do texto que o motiva, encontrando na surpresa – na **novidade** – a sua força como modo de perspectivização do “mundo” (pela transposição dos seus temas à realidade familiar do leitor). O efeito não está, portanto, previsto *a priori* nos elementos do texto; ele não pode ser deles “deduzido”. Sem que Iser jamais tenha citado os estudos da complexidade, há entre eles e a sua teoria do efeito estético uma afinidade epistêmica: a partir de trabalhos como o seu, deixa-se de pensar que as obras são determinadas objetivamente em si mesmas, sem a influência do receptor – o que seria ignorar a imprevisibilidade que caracteriza o seu lançamento à recepção pública.

Talvez o modelo teórico mais audacioso, elaborado na Alemanha nas últimas décadas, a trabalhar o acontecimento dos eventos sociais e a consolidação das instituições sob o *métrôn* da complexidade e da emergência tenha sido o de Niklas LUHMANN (1995; 2000). Ao abordar o estabelecimento inicial e a permanência no tempo de um sistema social e dos fatos e rotinas que ele produz, Luhmann descreve a sua estabilização como “improvável”, o seu eventual sucesso decorrendo da sua boa adaptação a uma das tantas funções que catalizam a formação dos subsistemas que, por sua vez, dominam a feição da sociedade. Tais funções (como as da representação política, do culto religioso, da segurança pública, da produção e difusão do saber...) servem como “atratores evolucionários”, sem determinarem, *a priori*, as feições precisas das instituições que lhes atenderão. Essa tese absorve o *motto* descritivo dos estudos da complexidade ao apontar que, uma vez estabelecidos historicamente, os subsistemas sociais determinam – por *feedback* – os desenvolvimentos subsequentes da sociedade. Tal teoria não tem uma vocação totalizadora

ou universalizante; ela não pretende descobrir “um sentido unitário” por detrás da sociedade: aquilo que a caracteriza estaria exposto na “comparabilidade” dos seus subsistemas, comparabilidade que pressupõe descrever a sociedade como a articulação sincrônica de um conjunto de subsistemas em permanente interrelação (e, portanto, alheia ao comando de qualquer centralidade gestora). Para Luhmann, a “unidade” da sociedade não seria nada mais (nem nada menos) do que a emergência de condições comparáveis entre sistemas tão diversos como os da religião, da economia, da ciência, da arte, das relações pessoais e da política, apesar das grandes diferenças entre as suas funções e os seus modos operacionais. Um sistema social não tem ascendência sobre os outros, dispendo-se como **ambiente** dos demais sistemas sem poder, por isso, determinar os acontecimentos internos a cada um deles, ainda que todos eles influenciem as suas autoproduções através da “irritação” recíproca. Não há, pela teoria de Luhmann, **uma** racionalidade ou **uma** “consciência” a dominar a sociedade, assim como não existe “lei geral” a governá-la. Em permanente movimento, os sistemas sociais não possuem “essência”, pois resultam da emergência, historicamente datável, de estruturas que, apesar da improbabilidade inicial do seu surgimento, permaneceram no tempo, passando a determinar a autopoiese social. A permanente oscilação entre a variabilidade e a obediência a padrões caracterizaria a imanência destas ordens historicamente contingentes: nos momentos de estabilidade, as instituições conseguiriam se modificar preservando a sua continuidade, ao passo que as “transições” viriam da falência dessa capacidade, numa bifurcação em que o aumento das alternativas possíveis (que nunca são infinitas) leva a um rearranjo, a um novo “encaixe” a ser encontrado pelos agentes em suas buscas de pequeno e longo prazo.

Com estes exemplos, pretendemos ter apresentado uma face importante da recente colaboração alemã à renovação epistemológica, em suas consequências – claras ou implícitas – para a historicização do pensamento sobre a arte. Desenvolvida num diálogo com outras tradições intelectuais, tal contribuição converge num padrão complexo de descrição dos fenômenos e das suas condições de observação; passaremos, a partir de agora, a falar da historicização como meio de desnaturalização dos conceitos estéticos e de renovação dos objetos artísticos. Entre a primeira e a segunda parte deste artigo, procura-se produzir efeitos de **sobreposição**: as ideias analisadas numa e noutra são heterogêneas, e

não se pode afirmar que a primeira tenha preparado o terreno para a segunda. Certos autores ecoam as obras de outros (as suas diferenças de idade indicando certas relações de anterioridade), mas ainda assim é difícil estabelecer linhas claras de influência. Por isso, o efeito procurado não é o de sequenciamento, mas o de sobreposição ou **adição**: não se trata de sugerir que 2 tenha se seguido a 1, mas que, quase ao mesmo tempo, mas alheios a projetos comuns, os autores de 1 e de 2 produziram movimentos convergentes – que subsumimos sob o termo “historicização”.

## 2. A historicização de conceitos e objetos: Berghahn, Schulte-Sasse, Bredekamp, Fontius, Bürger, Belting

Tornou-se quase consensual, em tempos recentes, afirmar que não vivemos mais uma história universal, movida por uma mesma engrenagem sistêmica, a englobar todos os povos e nações sob um movimento comum. Com esta falência da univocidade, popularizou-se a noção das “múltiplas perspectivas” ou “múltiplas narrativas” a coabitarem o mesmo tempo histórico: por tal noção, vários pontos de vista sincronicamente legítimos tomariam o lugar de uma narrativa unitária da História Moderna. Talvez mais radical ainda seja pensar que múltiplas não são as “perspectivas”, mas sim a própria história: ela não mais compreenderia fatos passíveis de serem observados de ângulos distintos, mas, ao invés disso, existiriam infinitos fatos e infinitas histórias se desenvolvendo simultaneamente, num efeito vertiginoso de singularização. As histórias seriam sempre locais, pontuais, contingentes, mesmo quando conectadas a grandes sistemas reguladores (como a geopolítica): em suas flutuações locais, variações, deslizamentos, limites e porosidades, nenhum campo seria idêntico a outro – toda pequena diferença seria relevante.

Por este prisma, na mesma medida em que ela se particulariza, a história se horizontaliza. Toda cristalização – de objetos, de gêneros, de padrões, de estruturas, de hábitos, de instituições – estaria perpassada pela ação constitutiva do tempo. Neste pressuposto se inscreveu o movimento recente de historicização da episteme artística (i. e.

dos conceitos estéticos e dos objetos artísticos que tais conceitos privilegiaram). Se é possível sintetizar um foco ou uma referência que lhe tenha servido de guia, ela está na análise das consequências de longo prazo da unificação das artes sob conceitos comuns de “Arte”, iniciada no século XVIII. Disseminados a partir do século XIX, tais conceitos consolidaram uma série de polarizações: entre o “gênio” e o artista mediano, entre o bom apreciador e o “filisteu”, entre a arte “verdadeira” e a arte de mercado, entre a arte e o artesanato, entre a função política da arte e a função instrumental do objeto útil, entre o “ornamento” e a “necessidade imanente” a agregar os elementos da “obra”, entre o “sentido” apreendido na experiência da arte “elevada” e o “hedonismo” da arte de “consumo”, entre outras tantas. Em momentos e lugares diferentes, estes *topoi* permearam um universo heterogêneo de teorias, filosofias, obras e manifestos artísticos – até que, por volta de 1970, eles foram colocados à distância, analisados e criticados em pontos diferentes do globo. Nesse gesto, o impulso democratizante de 1968 se faria notar: não foi coincidência que se tenha passado a acusar o “elitismo” subjacente a alguns dos conceitos estéticos de maior impacto na modernidade (na França, com Foucault e Barthes; nos EUA, com a *conceptual art*); não foi coincidência, tampouco, que a historiografia da literatura e da arte tenha passado a problematizar a delimitação, pelas teorias da arte formuladas entre o Classicismo e Romantismo, de uma “boa comunidade estética” a ser tomada como referência ideal-normativa para a teorização do campo artístico: a historicização dos conceitos esteve fortemente marcada pelo incômodo, no presente, com o lugar social ocupado pela arte moderna – com a sua automarginalização, o seu autoisolamento. Em que pesem as diferenças (e a eventual não-convergência) entre eles, talvez tenha sido este o maior fator a **incomodar** os autores que passamos a comentar, levando-os a historicizar a episteme artística moderna.

Hoje se percebe que certa identificação do “bom esteta” e da “boa arte” (em contraste com a mediocridade da mediania) norteou a demarcação do lugar social da “Grande Arte” na modernidade. Como demonstram Klaus BERGHAIN (1988) e Jochen SCHULTE-SASSE (1988), o delineamento de tal “boa comunidade estética” nasceu em meio às relações entre a crítica literária e o espaço público na Alemanha da passagem do século XVIII para o XIX. Berghain nos aponta que, de início, o Iluminismo ainda pensava a

crítica como um instrumento de formação política do cidadão, mas um impasse viria a ser colocado pelo crescimento acelerado do público leitor, que não produziu um crescimento significativo do público da “boa” literatura: pelo contrário, os iluministas logo perceberam que pouco se lia o que eles gostariam que fosse lido. O “bom” público era pequeno e a maioria se devotava ao entretenimento; tal era o público cortejado pelo mercado editorial nascente. O hiato entre o gosto letrado e o gosto “comum” originou a utopia da “elevação” dos hábitos medianos pela crítica literária, ideia que, apesar de contradita pela realidade, prevaleceu inicialmente como ideal normativo. Mas o mercado editorial colocaria o Iluminismo em contradição consigo mesmo: se o aumento da leitura poderia favorecer o ideal da formação pelo letramento, o fato é que a leitura “real” estava aquém desse projeto, instaurando o paradoxo do “excesso de democratização”: para que a democratização do acesso à cultura fosse politicamente positiva, ela deveria ser conduzida, aristocraticamente, por uma elite.

Da perspectiva deste ensaio, significativo é o próprio fato de que Berghahn tenha constatado este paradoxo, que permanecera subjacente ao discurso estético até bem entrado o século XX (ou enquanto o ideário da *Bildung* permaneceu como fundamento oculto da teorização da arte). De fato, em tempos recentes, a contribuição da Alemanha ao diagnóstico dos contornos aristocráticos da sua própria tradição estética foi rica e variada. Numa perspectiva ainda mais geral, foi intensa a sua dedicação à crítica institucional, i. e. à análise das condicionantes institucionais da produção e ajuizamento da arte em suas implicações sobre a condição contemporânea da arte – conforme veremos em Schulte-Sasse, em Fontius, em Bürger, em Belting e em Bredekamp. Pelo que lemos até aqui, é evidente que Berghahn teve em mente a atual condição esotérica da “Grande Arte” ao examinar a passagem da crítica “pedagógica” do Iluminismo para o posterior retraimento social da literatura. Conforme ele nos conta, de início, sob a batuta kantiana, a crítica ainda era pensada sob o signo da “comunicabilidade universal”: o juízo equivaleria à comunicação de um estado mental singular, provocado pela experiência estética e imbuído da “objetividade” (e conseqüente “universalidade”) propiciada pelo seu “desinteresse”, comunicação que produziria, ao redor de si, uma certa comunidade: o crítico faria a mediação entre as respostas emocionais do público educado e certos princípios estéticos;

ele era tanto um advogado da arte quanto um educador do público. Mais tarde, porém, quando o projeto pedagógico começou a esmorecer diante da “insuficiência” do público real, passou-se a perguntar se a crítica deveria cotejar o gosto comum ou **defender** a alta literatura exatamente **contra** aquele gosto. Herder responderá a esta pergunta com a divinização do “gênio”, que levaria o crítico a deixar de se dirigir ao público para mergulhar na obra e compreender o trabalho do seu criador. A partir desse gesto inicial, o Iluminismo consagraria o imanentismo característico de parte substancial da crítica posterior: ao se ignorar a recepção das obras, considerava-se que o seu valor lhe seria imanente; se alguém não o “alcançasse”, isso revelaria algo sobre as suas aptidões pessoais e não sobre a obra em si – cuja medida de excelência seria determinada pelo crítico, detentor de uma capacidade ideal de apreciação. Tão autônoma quanto o gênio, a crítica agora defendia a arte contra o seu consumo empírico, numa autonomia que trazia o custo do isolamento: a crítica se tornaria uma conversa privada, conduzida pela pequena elite que definiria o gosto ideal da sua época – tal crítica definia a si mesma como um “contra-público”.

Segundo Jochen Schulte-Sasse, o Romantismo faria apenas consolidar a arte e a crítica como instâncias de **rejeição** da realidade social. Para não se corromperem pela *práxis* social, os românticos dela se retiraram, levando a crítica a um crescente esoterismo. A arte foi desconectada da vida prática, segregando-se do *socius* que ela passaria a criticar política e esteticamente. Para escapar à degeneração causada pelo Estado, pelo capital e pela “razão instrumental”, os românticos definiram um espaço u-tópico em relação à realidade social, e por isso, no Romantismo, a “boa comunidade” (no círculo de Jena) se concretizaria, pela primeira vez, nos moldes que mais tarde se tornariam comuns: os artistas, como grupo, se tornaram fortemente associados à crítica, entendida como um lastro necessário à sua produção. Paradoxalmente, era a partir desta posição u-tópica que se imaginava a arte como promotora de uma “nova mitologia”, capaz de reconciliar uma sociedade fragmentada.

Quase dois séculos mais tarde, as consequências deste isolamento serviriam de motivação para a pesquisa histórica. O impulso de apontar o caráter historicamente específico da episteme artística moderna, em sua vontade de desnaturalizar o aparato

conceitual-objetual dominante, teve como alvo principal o presente. Foi o que perpassou a decisão de Martin FONTIUS (2002) a voltar à Alemanha da segunda metade do século XVIII para investigar, nela, a construção progressiva da separação entre a arte e o sistema econômico que se tornaria um pilar legitimador do conceito moderno de “autonomia”. Fontius queria apontar o caráter local, geográfica e historicamente contingente de certa associação conceitual entre a arte e a política-economia que, apesar de originalmente contingente, se tornaria epistemicamente majoritária.

Ele indica que, na Alemanha, a teorização da literatura foi perpassada pela reação à ascensão do capitalismo industrial. No iluminismo francês, a arte e a técnica haviam cabido sob um conceito comum, mas na Alemanha, a “bela arte”, como “arte verdadeira”, rompeu com a base econômica ao postular-se que o artista, por unir o trabalho mental ao físico, encarnava o modelo do homem não-fragmentado. Indiferente a quaisquer normas e expectativas externas (ao contrário da técnica), a sua atividade criativa, “envolvida em mistério”, ditaria a si mesma a sua própria finalidade. Outrora a distinção entre artes livres e mecânicas fora de cunho social, análoga àquela entre senhores e servos; agora, a distinção entre as belas-artes e as artes mecânicas passava a ser de cunho ontológico, separando os homens de acordo com seus talentos. Segundo Fontius, tal “autonomia” (entendida como **autotelia**) não poderia ter surgido no iluminismo francês, onde a discussão sobre a literatura fora de cunho utilitário. Mas contra qualquer conciliação politicamente produtiva com o trabalho manual, do outro lado da fronteira Herder lançaria a literatura a uma tarefa educacional unilateral, em que o público se tornaria passivo: ao tratar a literatura (e o autor) como plenipotenciária sobre os efeitos que ela provoca, Herder colocava a teorização da arte no limiar do conceito de autonomia.

Para Fontius, a importância de resgatar essa história consistia em que, até 1971 (ano de publicação do seu ensaio), a teoria da literatura não havia investigado o processo de formação dos seus próprios conceitos-chave, assumindo-os com uma naturalidade que a levava a se apoiar em idealismos de todo tipo. Urgia investigar, entre outras coisas, a absolutização da produção artística (em detrimento da recepção) como paradigma estético-político, o que Fontius creditava à fraqueza da crítica econômica alemã que, por sua vez, teria levado a Estética a alocar no autoritarismo do Estado o inimigo maior da liberdade. A

Alemanha não produziu uma crítica do capital aos moldes ingleses – do capital *qua* capital –, pois lá o setor produtivo não era forte o suficiente para entrar em contradição com o Estado, que com isso aparentava ser plenipotente. Esta hiperbolização do poder do Estado em determinar a autoprodução social teria fomentado, pois, teorias que centralizavam no combate político o eixo principal da libertação individual.

Ao não se localizar no sistema econômico a lacuna entre a sociedade real e o ideal político, culpabilizar o Estado era teorizar um antagonismo político aos moldes do antagonismo econômico entre patrão e empregado. Daí que a “liberdade”, que na Inglaterra significava liberdade econômica, tivesse se transformado, na Alemanha, em “dignidade humana”, sendo internalizada no indivíduo em contraposição à engrenagem “fria” do Estado (tal como em Schiller e num sem-número de críticas que, segundo Fontius, eram apenas aparentemente dirigidas à economia). Aí se incubou a “autonomia”, pela qual o indivíduo deveria ser “respeitado enquanto sua própria finalidade” e não como cidadão ou agente econômico; ao unificar as artes, tal conceito teria sido responsável pela repercussão internacional da estética alemã. Firmada contra o mercado, a obra autônoma – como “totalidade” – previa apenas a **contemplação** como seu complemento, isolando o belo do valor de troca e de qualquer função social imediata: sem função externa, a arte era valorizada pela sua plenitude interna, o sucesso de público deixando de ser indicativo da sua qualidade. Um “receptor ideal” tornou-se o seu destinatário e “a realidade [foi] sacrificada em prol da beleza da arte.” (FONTIUS 2002: 177)

Por tudo isso fica evidente que, em Fontius, a historicização assumia um viés crítico: um mito era revelado. A sua desnaturalização da “autonomia” se assemelhava, desse modo, ao escrutínio de Peter BÜRGER (1984, edição original de 1974) da poética das vanguardas. Bürger queria mostrar quão interna aos conceitos de arte era a interpretação belicosa da relação entre arte e sociedade: naqueles conceitos, a “sociedade” operava como um pressuposto teórico que a cada momento co-definia a arte, como vimos ocorrer na própria noção de “autonomia”. Este era o pressuposto do qual Bürger partia para historicizar as relações entre a instituição artística e a sua legitimação conceitual. Quando a “autonomia” se reificou, certas ficções teóricas teriam passado a fundamentar as instituições que conduziram a produção artística moderna, tornando-se invisíveis nesse

processo; desse modo, as mediações institucionais da arte só poderiam ser plenamente observadas mediante o questionamento daquelas ficções. Foi o que, segundo Bürger, fizeram as vanguardas históricas ao buscarem trazer a arte de volta à *práxis* social: ao criticarem a instituição, elas se voltaram não exatamente contra o conceito de autonomia, mas contra o modo como ela funcionava **empiricamente**. Ao contrário da arte anterior, que simplesmente a pressupusera, tal crítica era motivada pela derrota advinda da aparente vitória representada pela autonomia: “autônoma”, a arte deixara de pertencer ao *socius* e de mediar, dentro dos seus limites, as suas questões constitutivas; abrigada nas instituições, ela acabara por aderir ao *status quo*. Contra este estado de coisas, os manifestos das vanguardas buscavam tornar as instituições visíveis, o que só foi historicamente possível quando a separação entre a arte e a sociedade – entre a arte “inovadora” e a recepção mediana – já se tornara virtualmente absoluta.

Notável para nós é que, ao contrário de Lukács e Adorno – que pensavam **a partir** do conceito de autonomia, como nota SCHULTE-SASSE (1992) no prefácio à edição americana de *Theory of the Avant-Garde* –, Bürger a tomava como uma categoria histórica, como um fundamento normativo de uma época da episteme artística. Para nós, foi apenas a partir de observações como as suas que se pôde observar como as vanguardas se tornaram a expectativa normalizada das gerações subsequentes, ao mesmo tempo em que condicionaram, sob os seus paradigmas, a historiografia da arte posterior. Mas por aí podemos também observar que, mesmo que com elas a crítica à alienação social da arte tenha sido trazida para dentro da arte, o público comum foi novamente alienado pela poética vanguardista – não apenas pelo seu estranhamento formal, mas também pela sua reiterada reflexão intra-artística sobre a condição social da arte e do artista, o que transformou os termos fundadores da arte-como-instituição (o “gênio”, a “autonomia”, a “marginalidade”) em **conteúdos** normais da arte, numa autorreferencialidade forte. Para de fato intervir na realidade, a arte deveria atuar nas rotinas estabelecidas, mas as vanguardas preservaram o paradoxo pelo qual a sua efetividade política viria do seu “colocar-se à distância” para melhor **intervir** nas rotinas normalizadas. Dava-se, assim, prosseguimento à atribuição de poder à arte projetada pela “autonomia” e pela sua institucionalização – que tanto se queria criticar...

Seja como for, o ressurgimento da crítica institucional nos anos 70 demonstrava que a “autonomia” havia perdido o seu potencial crítico. Em Bürger, assim como em Fontius, a elucidação crítica das longas condicionantes epistêmicas do pensamento atual apontava o desgaste agudo de um conceito lapidar da modernidade, entrevendo os seus limites históricos. Mais tarde, tais limites voltariam a ficar evidentes em *O fim da história da arte*, de Hans BELTING (2006), publicado originalmente em 1983. Numa visada ampla, dá nexos àquele livro o argumento de que “A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING 2006: 8): em outras palavras, a ideia do autor é a de que a arte teria se autoproduzido, na modernidade, em torno de conceitos que pressupunham e ao mesmo tempo fomentavam uma narrativa linear da sua história, comprimida num arco unitário entre o renascimento italiano e o alto modernismo. Majoritariamente, tais conceitos tomavam a história da arte como referência para a interpretação de obras que, em retorno, determinavam o devir daquela mesma história. A história fornecia às obras o enquadramento dentro do qual elas faziam sentido, i.e., a narrativa e o aparato conceitual que as situavam e, portanto, **explicavam**, dentro de uma história **imane**nte da arte **autônoma** – onde as obras e a História (no singular) se conferiam, reciprocamente, sentido, legitimação, um ferramental judicativo a determinar o que era bom e ruim, e um ferramental ontológico a definir o que era ou não era arte. Sob este prisma, a historicização propugnada em *O fim da história da arte* pode ser lida como uma análise dos modos historicamente vitoriosos de atribuição de **valor** a uma classe de objetos que, em sua mediação institucional majoritária, eram produzidos tautologicamente.

A narrativa criticada por Belting atribuía origem e sentido a objetos que, sem tal lastro teórico, careceriam de autoevidência. Atributos como o da “universalidade” se tornaram – nas suas palavras – “artigos de fé”, lastreados pela recorrência à narrativa que, segundo o autor, seria questionada, contemporaneamente, tanto a partir das “periferias” (que nela não se vêem representadas), quanto a partir do próprio sistema da arte: o tom de “epílogo” que hoje prevalece contrastaria com o tom de “prólogo” do início da modernidade – é uma história “que hoje se teme perder.” (BELTING 2006: 18) A arte moderna subsistiria como culto: novo classicismo, ela não luta mais contra nada; agora, luta-se em sua defesa. As consequências desta sacralização são aquelas que a instituição-

museu já havia iniciado: um “enquadramento que mantém o observador à distância e o obriga a um comportamento passivo. [A] arte não se encontrava na vida, mas em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro.” (BELTING 2006: 26) O sistema da arte se mostra autorreferencial; “A própria instituição vive hoje justamente das controvérsias que giram em torno do conteúdo de suas salas de exposição e de suas atividades.” (BELTING 2006: 136) A autotelia se verticaliza tão mais quanto menos evidente é o sentido da arte e a sua função: “instituições e ritos públicos emergem [...] onde não se confia mais que a arte [...] tenha qualquer força de convencimento. [Uma] comunicação intensificada preser[va] o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em que se amplia o quadro institucional.” (BELTING 2006: 138) Simultaneamente, reforça-se a autotelia da teoria: as próprias obras de arte teriam se tornado secundárias para a história da arte, para a qual mais importantes são os grandes singulares da “Arte” e da “História”. A hipervalorização da história a teria tornado plenipotenciária sobre o seu objeto; segura da própria necessidade, ela teria passado a produzir conceitos que não mais dependem das obras, podendo “ser invocado[s] mesmo contra [a arte], caso esta não lhe bastasse: eventualmente podia-se até mesmo lamentar a ausência da arte.” (BELTING 2006: 183) Numa nota final, Belting defende que acabar com o mito seria uma tarefa urgente, pois “Enquanto a arte não for questionada, é preciso apenas narrar a sua história e enaltecer as suas realizações ou lamentar a sua decadência. [...] Uma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade.” (BELTING 2006: 247)

Dado o seu ímpeto e a sua força, a historicização conceitual da episteme artística, que viemos analisando até aqui, teve como consequência a renovação da compreensão de certos objetos, práticas e instituições cuja análise adequada estivera bloqueada pelos paradigmas modernos. Tais paradigmas impediam, aos olhos dos autores comentados, a correta observação de fenômenos produzidos fora da sua mediação conceitual: seja por lhes antecederem no tempo, seja por não os tomarem como referência, os autores julgavam que tais fenômenos, em suas singularidades contextuais, não poderiam ser adequadamente observados sob pressupostos elaborados para a análise da “Arte” unificada pela estética filosófica – cujos conceitos não poderiam apreender e **respeitar** as suas características imanentes. Seria necessário, pois, pensar **contra** a estética para fazer jus àqueles objetos,

tarefa em que a historicização se revelaria não apenas uma ferramenta negativa pela qual se apontava os limites de uma episteme, mas também uma ferramenta positiva pela qual se revelava fatos obscurecidos pela dogmatização dos paradigmas anteriores.

Nesta direção, em *Likeness and presence* (BELTING 1994), o mesmo Hans Belting se distanciava do estudo de “obras” e “artistas” (conceitos eminentemente modernos) para observar uma certa arte em sua função social precisa. Seu objeto de estudo era agora colocado dentro dos “jogos da linguagem” e das “formas de vida” **nos** quais eles ganhavam existência e adquiriam sentido, deixando, aí, de se comportar como “obras” a serem admiradas por si e em si mesmas. Naquele livro, o objeto de Belting era a imagem sacra cristã pré-moderna, que seria debatida sob uma indagação precisa: se o termo “arte” fora conceitualmente moldado pela narrativa historiográfica moderna, seria a imagem sacra medieval de fato “arte”?

Para Belting, se o paradigma moderno desfigurava a compreensão daqueles objetos, apenas o **uso** os explicaria. A partir do Renascimento, os padrões perceptuais e interpretativos pertinentes à “arte” transformaram radicalmente o modo pelo qual as imagens eram percebidas: de **presença objetiva** da divindade, elas se tornaram **objetos disponíveis à apreciação**. Até o medievo, porém, elas jamais haviam sido “apreciadas”, i. e. observadas à distância. Todo um conjunto de “saberes” estivera nelas envolvido (a expressão artística popular, os ritos religiosos, a teologia), saberes que deixaram de ser enfrentados pelo discurso crítico quando o estético assumiu a dianteira e as imagens se transformaram em “obras” – o que elas nunca antes haviam sido. Em seus contextos originais, as imagens eram fatos locais; no culto, elas plantavam o fiel numa comunidade. Elas não eram metáforas da divindade, mas a sua presença imediata – eram, portanto, em tudo diferentes do “conteúdo” mediado pela “interpretação”. Pois a imagem jamais fora “signo”: ela era a presença imediata da divindade.

Por sua vez, a “arte”, como produção autoral, se oferecia à reflexão: passava-se da **presença** da divindade para a sua **representação**. Na arte, a presença **da** obra substituía a presença do sagrado **na** obra: uma pintura de Vênus ou de um cupido só fazia sentido como *imitatio*, e não como presentificação da divindade; pintavam-se “Marias” que não eram **a** Maria, mas sim uma referência à iconografia tradicional. Se “Marias” e “cupidos” só

podiam ser vistos como ficção, as imagens, que inicialmente eram **verdade**, passaram a ficar imersas em ambiguidade: a arte deixou de ser original no sentido **religioso** (como presença da divindade) para se tornar original no sentido **artístico** (como criação subjetiva orientada pelos parâmetros normativo-judicativos da *imitatio*). Para que pudéssemos voltar a compreender a imagem em sua função original, seria preciso rejeitar paradigmas estéticos de longa duração: ao afastar a deformação imposta por grades conceituais que lhe eram heterogêneas, a historicização de Belting queria revelar a imagem em sua episteme própria, mostrando-a como uma manifestação específica da função genérica de representação religiosa da divindade. Por aí a historicização da episteme artística moderna cumpria a função de revelar como **novo** um velho objeto estético.

Por fim, detenhamo-nos em Horst BREDEKAMP (1995) e seu estudo sobre os *Kunstammer* – as coleções de artefatos e objetos naturais que antecederam aos museus, mas que lhes eram, sobretudo, **conceitualmente** distintas. Ao contrário do museu – instituição quintessencial da “era da arte” –, os *Kunstammer* não estabeleciam distinções essenciais (mas apenas gradações históricas) entre a natureza, a técnica, a arte e a ciência: neles, elas possuíam uma história comum, revelada, por exemplo, no registro das mudanças da natureza em suas diferentes apropriações pela técnica ao longo do tempo. Ao comparar um e outro, Bredekamp estava a historicizar conceitualmente uma instituição específica, ao apresentar o museu não como um invólucro “neutro” para a exposição das obras de arte, mas como uma criação histórica que procurava dignificar, de maneira peculiar, o material exibido.

A cisão com os *Kunstammer* se daria na metade do século XVIII, quando a desvinculação conceitual entre a mecânica e a arte transformou as coleções, que passaram a separar a arte dos objetos naturais, das máquinas e dos objetos “arqueológicos” (nos quais a arte podia se espelhar, mas dos quais ela se reconhecia diferente). Neste processo que levaria à institucionalização dos museus, Winckelman teria sido o primeiro a firmar a autonomia da arte em relação ao artesanato e à mecânica, num gesto de consequências duradouras: libertada do domínio da função, a arte se elevou, nas palavras de Bredekamp, ao “ápice da atividade humana”. Incompatível com os *Kunstammer*, tal “ausência de finalidade” daria embasamento teórico aos museus, onde a arte passaria a reinar solitária,

numa posição plena de pressupostos políticos: em substituição ao *Kunstammer* como instituição enciclopédica, o museu, após a Revolução Francesa, se assumiria como o domínio de uma “Humanidade libertada” (BREDEKAMP 1995: 97).

Ao historicizar conceitualmente o “museu”, Bredekamp historicizava o próprio conceito de arte e os objetos que tal conceito compreende. Mais precisamente, ele historicizava o pressuposto pelo qual a função política da arte residiria em seu poder de estender o seu impacto (sobre o sujeito e a coletividade) para além do regime da utilidade, o que significava banir da sua jurisdição os domínios da técnica e da antropologia, circunscrevendo a “arte” a um tipo especial de produção – e fazendo dela um atributo honorífico. Mas para Bredekamp o tipo de coleção produzida pelos museus poderia, hoje, estar chegando ao limite da sua validade histórica: o retorno atual da cultura à visualidade (com as novas tecnologias de informação) estaria estabelecendo modos de disseminação do conhecimento que, pela sua superposição simultânea de informações, seriam semelhantes aos do *Kunstammer*: toda a informação, em sua grande variedade, se torna simultaneamente disponível ao olhar do receptor. O dispositivo antigo se torna, com isso, subitamente semelhante às novas mídias que, em sua disseminação majoritária, podem sugerir que uma época da cultura estaria em vias de encerramento.

### 3. Nota final

Com o percurso cumprido, pretendemos ter apontado os modos pelos quais, a partir de uma imbricação de fundo com novas proposições epistemológicas, deu-se, na Alemanha de décadas recentes, um esforço amplo, ainda que não-programado, de revisão crítica dos conceitos fundadores da modernidade artística. Tal esforço, como estratégia de intervenção no presente, suscitou uma revisão dos conceitos, das práticas institucionais da arte e dos modos de compreensão dos objetos artísticos. Deste grande movimento, acreditamos ser possível depreender uma contribuição alemã ao pensamento atual sobre a arte – uma contribuição cujos desdobramentos estão ainda em aberto.

A nossa apresentação não ofereceu uma síntese geral do pensamento alemão das últimas décadas – nem poderia ter sido este o nosso objetivo. Queríamos tão-somente apreender, das obras dos autores escolhidos, indícios da permanência de um impulso que, em suas características atuais, é semelhante ao que já notabilizara Lessing e Kant, e que seguiria ativo em Marx, Nietzsche, Heidegger: o impulso de dar vazão à inquietude intelectual através de uma leitura crítica da história do pensamento. Este é um gesto que os autores alemães, hoje assim como há duzentos anos, continuam a praticar.

## Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. *Likeness and presence. A history of the Image before the era of art* (1990). Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte* (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERGHAHN, Klaus L. From Classicist to Classical literary criticism (1985). In: HOHENDAHL, Peter Uwe (ed.). *A history of German literary criticism, 1730-1980*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1988, 13-98.
- BREDEKAMP, Horst. *The lure of antiquity and the cult of the machine* (1993). Princeton: Markus Wiener, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura (1977). In: LIMA, Luiz Costa (ed.). *Teoria da literatura em suas fontes (Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 97-197.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento Presente. Sintomatologia del Nuevo tiempo histórico*. Madri: Escolar y Mayo, 2010.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura (2 vols.)* (1976). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- JUARRERO, Alicia. *Dynamics in action. Intentional behavior as a complex system*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- KITTLER, Friedrich A. *Discourse networks 1800/1900* (1985). Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futures past – on the semantics of historical time* (1979). New York: Columbia University Press, 2004.
- LUHMANN, Niklas. *Social systems* (1984). Stanford: Stanford University Press, 1995.
- LUHMANN, Niklas. *Art as a social system* (1995). Stanford: Stanford University Press, 2000.

- MAIAKOVSKI, V.; BURLIUK, D.; KRUCHENIK, A; KHLEBNIKOV, V. “Bofetada no gosto do público” (1912). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, pp. 127-128. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem* (1795). São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. The concept of literary criticism in German Romanticism (1985). In: HOHENDAHL, Peter Uwe (ed.). *A history of German literary criticism, 1730-1980*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1988, 99-177.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. Foreword: theory of Modernism versus theory of the Avant-Garde (1984). In: BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu. A retórica do poder* (2006). São Paulo: Boitempo, 2007.
- WELLBERY, David. Foreword. In: KITTLER, F. *Op. cit.*, pp. vii-xxxiii.

*Recebido em 01/03/2011*

*Aprovado em 25/03/2011*