



O texto a seguir é uma tradução de "Painting: The Task of Mourning" (1986), do historiador de arte francês Yve-Alain Bois. Publicado originalmente no catálogo de uma exposição¹, foi reeditado no volume *Painting as Model*², junto de outros artigos do mesmo autor.

A necessidade de arriscar uma tradução surgiu em nossas reuniões do grupo de pesquisa em linguagens visuais (pintura) da FASM (Faculdade Santa Marcelina - SP). Diante da importância do texto, era imprescindível que o discutíssemos; entretanto, só tínhamos versões disponíveis na língua inglesa. (Pode-se acrescentar aqui, como pudemos constatar, que o Brasil tem muito pouco a oferecer, em nossa língua, àqueles que desejem maior contato com a obra desse importante autor.)

Foi por esses motivos que, mesmo sem formação profissional na área e grandes pretensões na tradução, este trabalho foi realizado. Anseia-se, apenas, prestar um pequeno auxílio aos interessados no texto e/ou no autor que, porventura, não tenham condições de lê-lo nas versões em línguas estrangeiras.

Taís Ribeiro

1. "Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture", 1986 (Massachusetts Institute of Technology e Institute of Contemporary Art, Boston).
2. BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

Nada parece ser mais comum em nossa situação presente do que um milenar sentimento de conclusão. Seja comemorativo (que chamarei de maníaco) ou melancólico, percebe-se um infinito diagnóstico de morte: morte das ideologias (Lyotard), da sociedade industrial (Bell), do real (Baudrillard), da autoria (Barthes), do homem (Foucault), da História (Kojève) e, claro, do modernismo (todos nós, quando usamos o termo pós-moderno). Contudo, o que significa tudo isso? De que ponto de vista essas afirmações de morte estão sendo proclamadas? Deveriam todas essas vozes ser caracterizadas como a voz da mistagogia, sustentando o tom que Kant estigmatizou em *About a Recently Raised Pretentiously Noble Tone in Philosophy* (1796)? Derrida escreve:

Então, a cada época, nós obstinadamente nos perguntamos aonde eles querem chegar, e qual a finalidade destes que declaram o fim disto ou daquilo, do homem ou do sujeito, da consciência, da história, do ocidente ou da literatura, e de acordo com as últimas notícias do próprio progresso, a idéia de que nunca esteve em tão má saúde, a torto e a direito? Que efeitos esses bons profetas pagãos ou eloqüentes visionários querem produzir? Visando a qual benefício a curto ou longo prazo? O que fazemos, o que fazemos dizendo isso? Para seduzir ou subjugar, intimidar ou fazer gozar a quem?³

A cada época significa que não existe resposta genérica a essa pergunta: não há um paradigma único do apocalíptico, e não há questionamento ontológico sobre "seu" tom. Porque o tom dos escritos é tão diferente, seria particularmente enganoso e perverso conectar Barthes a Baudrillard, Foucault

3. D. DERRIDA, Jacques. *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*. Trad. John Leavey Jr. *Revista Oxford de Literatura*. 6, n. 2.

1983, p. 22-23. *Esse ensaio é uma leitura do escrito de Kant acima mencionado.*

DERRIDA, Jacques. *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*. Trad. John Leavey Jr. Revista Oxford de Literatura. 6, n. 2. 1983, p. 22-23.

Esse ensaio é uma leitura do escrito de Kant acima mencionado.

a Bell, Lyotard a Kojève – mas isso é feito no *pout-pourri* teórico que se lê mês após mês nas fugazes revistas do mundo da arte. A prescrição de Derrida, a cada época, significa que a cada instância é preciso examinar o tom do discurso apocalíptico: ele clama por ser a pura revelação da verdade, e a última palavra sobre o fim.

Focalizarei aqui um clamor específico: aquele da morte da pintura e, mais especificamente, da morte da pintura abstrata. O significado dele é ressaltado por duas circunstâncias históricas: a primeira é que toda a história da pintura abstrata pode ser lida como um desejo por sua própria morte; a segunda é a recente urgência de um grupo de pintores neo-abstratos, que têm sido apontados como os enlutados oficiais (ou eu deveria dizer ressuscitadores? Nós veremos que dá no mesmo). A primeira circunstância leva à questão: quando tudo isso começou? Onde podemos situar o começo do fim na pintura moderna – isto é, o sentimento do fim, o discurso sobre o fim e a representação dele? A existência de uma nova geração de pintores interessados nesses assuntos conduz à pergunta: a pintura abstrata ainda é possível? Em seqüência, essa questão pode ser dividida em pelo menos outras duas: a *pintura* (abstrata, mas também qualquer outro tipo) ainda é possível? E a *abstração* (em pintura, mas também em escultura, cinema, modos de pensamento etc.) ainda é possível? [Um terceiro viés da pergunta, especificamente apocalíptico, seria: (a pintura abstrata, mas também qualquer coisa, vida, desejo etc.) ainda é possível?].

As questões sobre o início do fim e sobre a possibilidade de ainda existir pintura estão historicamente ligadas; é o questionamento sobre a possibilidade de ainda existir pintura que está no início do fim, e é esse início do fim que tem sido nossa história, a saber, o que estamos acostumados a chamar de *modernismo*. De fato, toda a aventura do modernismo, especialmente da pintura abstrata – que pode ser tomada como seu emblema –, não teria funcionado sem um mito apocalíptico. Liberta de todas as convenções externas, a pintura abstrata tinha o objetivo de gerar o aparecimento de sua essência, contar a verdade final e, sendo assim, finalizar seu avanço. O começo puro, a liberdade frente à tradição, o "grau zero" que foi buscado pela primeira geração de pintores abstratos só teriam função como um prognóstico do fim. Não foi preciso esperar pela "última pintura" de Ad Reinhardt para tomarmos consciência de que, através de seu historicismo (esta concepção linear da história) e através de seu essencialismo (esta idéia de que existia algo como a essência da pintura, de alguma forma encoberta e à espera de ser desvelada), a aventura da pintura abstrata só pode interpretar seu nascimento como um chamado para seu fim. Como escreveu Malevich: "Não pode haver questionamento de pintura no Suprematismo; a pintura foi esgotada há muito tempo atrás, e o próprio artista é uma injúria do passado"⁴. E Mondrian postulou, incessantemente, que sua pintura estava se preparando para o fim da pintura – sua dissolução na envolvente esfera da vida-como-arte ou ambiente-como-arte –, que ocorreria uma vez que a essência absoluta da pintura fosse "determinada". Podendo-se

4. MALEVICH, Kasimir. *Suprematism*. 34 *Drawings*. (Vitebsk, 1920). Traduzido para o inglês em MALEVICH.

tomar a pintura abstrata como o emblema do modernismo, não se deve imaginar, contudo, que o sentimento do fim é somente um propósito de seu essencialismo; antes, é necessário interpretar esse essencialismo como o efeito de uma crise histórica mais abrangente. Essa crise é bem conhecida – pode ser chamada de industrialização – e seu impacto sobre a pintura tem sido analisado pelos melhores críticos, seguindo uma linha de pesquisa iniciada, meio século atrás, por Walter Benjamin⁵. Esse discurso gira em torno do surgimento da fotografia e da produção em massa, ambos sendo entendidos como causadores da morte da pintura. A fotografia foi vista dessa forma até pelos mais sutis usuários. ("De hoje em diante a pintura está morta"; consta que, há quase um século e meio, Paul Delaroche pronunciou essa sentença, diante da esmagadora evidência da invenção de Daguerre⁶). A produção em massa parece prognosticar o fim da pintura por seu mais elaborado *mise-en-scène*, a invenção do ready-made. A fotografia e a produção em massa estavam também na base da ânsia essencialista da pintura modernista. Desafiada pelos aparatos mecânicos da fotografia, e pela produção em massa, a pintura teve que redefinir sua posição, recuperar um domínio específico (muito foi realizado, nesse sentido, durante o Renascimento, quando a pintura era colocada como uma das "artes liberais", em oposição às "artes mecânicas").

O início desse disputado combate foi bem descrito por Meyer Schapiro: a ênfase no toque, na textura e no gesto na pintura moderna é uma consequência da divisão de trabalho inerente à produção industrial. O capitalismo industrial banuiu a mão do processo de produção; somente a obra-de-arte, como ofício, ainda implicava a manufatura e, portanto, os artistas foram compelidos, em reação, a demonstrar a excepcional natureza do seu meio de produção⁷. De Courbet a Pollock, pode-se testemunhar a prática do esforço individual de superação. Sob vários aspectos, os muitos "retornos à pintura" que estamos testemunhando hoje parecem a repetição farsante dessa progressão histórica. Existiam, é verdade, simples negações: por exemplo, "Art Concret" de van Doesburg (o sonho de uma arte geométrica que pudesse ser inteiramente programada) e "Telephone-Paintings" de Moholy-Nagy. Mas é apenas com Robert Ryman que a demonstração teórica da posição histórica da pintura como o excepcional reino da habilidade manual foi inteiramente conquistada e, por assim dizer, desconstruída. Por sua dissecação do gesto ou do pictórico material rústico e por sua (não-estilística) análise do traço, Ryman produz uma espécie de dissolução da relação entre o traço e seu referente orgânico. O corpo do artista se move para a condição da fotografia: a divisão de trabalho está interiorizada. O que está em risco para Ryman não é mais a afirmação da singularidade do método da produção pictórica frente ao modo não especializado da produção de mercadorias, mas a decomposição mecânica disso. A desconstrução de Ryman não tem nada a ver com negação (ao contrário do que a maioria de seus analistas pensam, o que é chamado de desconstrução tem muito pouco a ver com negação por si só. Entretanto, ela elabora um tipo de negatividade que não está preso no vetor

Essays on Art. Ed. Troels Andersen. vol. 1. Nova Iorque: Witterborn, 1971, p. 127.

5. Refiro-me, aqui, ao trabalho crítico executado por Rosalind Krauss, Douglas Crimp e Benjamin H. D. Buchloh na revista October, mas, também, à recente antologia de artigos de Hal Foster Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics. (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985) e a vários artigos de Thierry de Duve.

6. CRIMP, Douglas. The End of Painting. October. n. 16. Primavera de 1981, p. 75.

7. Ver SCHAPIRO, Meyer. Recent Abstract Painting. In: Modern Art: 19th and 20th Century (Collected Papers). Nova Iorque: Braziller, 1978, p. 217-219. O texto apareceu, pela primeira vez, com o título "The Liberating Quality of Avant-Garde Art", em Art News, durante o verão de 1957.

dialético de afirmação, negação e contradição). A dissolução de Ryman está colocada, mas continuamente contida, amorosamente protelada; o processo (que identifica o traço com sua origem "subjativa") está alongado para sempre: o fio jamais se rompe.

Se eu insisto em Ryman é porque em sua arte o sentimento de um fim é trabalhado da forma mais bem resolvida. Apesar dele ser chamado por alguns de pós-modernista, eu diria que ele é, mais exatamente, o guardião da tumba da pintura modernista, sabendo, a um só tempo, do fim e da impossibilidade de se chegar a ele sem o trabalhar inteiramente. Sem coincidência, suas pinturas se aproximam cada vez mais da condição da fotografia ou do readymade, entretanto permanecem no limiar da simples negação. É difícil manter sua posição, não obstante ela seja, historicamente, talvez a mais convincente⁸. Para compreender isso, devemos olhar uma vez mais o desenvolvimento histórico que o precedeu. "Se pudéssemos descrever a arte desta primeira metade do século XX em uma frase, seria a busca por algo a pintar; igualmente, fazendo o mesmo com a arte moderna como um todo, devemos interpretá-la como a preocupação crítica dos artistas em solucionar os problemas *técnicos* da linguagem da pintura. Aqui está a linha divisória da história da arte", escreve Barnett Newman, lembrando-nos da insistência de Schapiro na importância do toque, textura e gesto⁹. Mas o paradoxo aqui, brilhantemente enunciado por Thierry de Duve, é que a oposição modernista ao estilo tradicional e ao mecânico (que foram unidos pela arte acadêmica do final do século XIX) carrega dentro de si própria a marca da produção em massa:

Ainda que tubos de estanho ou cobre já fossem usados na Inglaterra no final do século XVIII para preservação da aquarela, foi apenas por volta de 1830-1840 que os tubos de tinta a óleo passaram a estar disponíveis no mercado [...]. Para John Constable ou os pintores de Barbizon saírem de seus ateliês para pintar do lado de fora, diretamente da natureza, a disponibilidade dos tubos de tinta era um pré-requisito. Não se pode imaginá-los carregando o desajeitado equipamento que a preparação de tinta no local exigiria. Certamente, a pintura ao ar livre¹⁰ foi um dos primeiros episódios da longa batalha entre a habilidade manual e a industrialização que está sob a história da "Pintura Modernista". Foi também um dos primeiros casos de estratégia vanguardista, arquitetada por artistas que estavam cientes de que não poderiam competir, técnica ou economicamente, com a indústria; eles se empenharam em oferecer um alívio à sua arte, "internalizando" alguns aspectos e processos da tecnologia, intimidando-a, e "mecanizando" seus próprios corpos no trabalho.¹¹

Foi essa internalização da produção em massa que levou à aversão de Duchamp por pinturas, e à sua criação do readymade. ("Digamos que você use um tubo de tinta; você não o fez. Você o comprou e o usou como um readymade. Ainda que você misture dois vermelhos, é ainda a mistura de dois readymades. Então, o homem nunca pode ter a pretensão de começar do zero; ele deve começar de coisas já feitas como até mesmo sua própria mãe e seu próprio pai."¹²). A condição histórica da pintura como um retorno do reprimido está também na obra de Seurat (o favorito de Duchamp), e depois desconstruída –

8. Refiro-me ao meu ensaio "Ryman's Tact", publicado em October, n. 19. Inverno de 1980. Ver também o excelente artigo de Thierry de Duve "Ryman irreproducible" (1980), reproduzido em *Écrits Datés I 1974-1986*, também de Thierry de Duve (Paris: La Différence, 1987, p. 119-158), que trata explicitamente da relação de Ryman com o modernismo e a fotografia.

9. NEWMAN, Barnett. *The Problem of Subject Matter*. (1944). Apud HESS, Tom. Barnett Newman. *Nova Iorque: MoMA, 1971*, p. 39-40.

10. No texto original, lê-se *pleinairism neste ponto*. Esse termo deriva da expressão francesa *plein air* (=ao ar livre) e, por não ter correspondente em português, traduz-se, aqui, como "pintura ao ar livre". (N. do T.)

11. DE DUVE, Thierry. *The Readymade and the Tube of Paint*. Artforum. Maio de 1986, p. 115-116.

12. Marcel Duchamp para Katherine Kuh (1961). Apud *idem*, p. 113.

não negada – na de Ryman. A industrialização primeiro produziu uma reação dentro da pintura modernista que a levou à ênfase no processo – mas essa reação apenas foi possível pela incorporação do mecânico dentro dos limites da própria pintura. A arte de Seurat marca o momento em que essa condição é reconhecida. Depois dele, seguiu-se um longo período de decomposição analítica – sendo Pollock, provavelmente, o momento mais forte – que culminou na inclusão consciente do mecânico na pintura e numa reversão da reação original à industrialização. A pintura tinha alcançado a condição da fotografia. Ryman é a figura chave nesse desenvolvimento histórico, mas ele foi acompanhado por um conjunto de práticas nos anos 1970¹³.

Mesmo no início, a industrialização significou muito mais para a pintura do que a invenção da fotografia e a incorporação do mecânico no processo artístico, através do tubo “readymade” de tinta. Também significou uma ameaça de colapso do *status* especial da arte para um fetiche ou uma mercadoria. Foi em reação a essa ameaça que o historicismo e o essencialismo foram desenvolvidos. Existe uma tendência nos EUA¹⁴ em acreditar que Clement Greenberg foi o primeiro defensor da teleologia modernista. Ao contrário, como mencionei, o trabalho dos primeiros pintores abstratos do modernismo foi guiado por essa mesma teleologia. Portanto, parece mais esclarecedor aqui, não importa o quão eloqüente o discurso de Greenberg tem sido, buscar o começo absoluto de tal conceito: em outras palavras o “início do fim”. Parece que o primeiro proponente foi Baudelaire, que concebeu a história como uma cadeia ao longo da qual cada arte se aproximou gradualmente de sua essência. Ninguém percebeu melhor a função da ameaça da industrialização no trabalho de Baudelaire do que Walter Benjamin. A importância de Baudelaire, de acordo com Benjamin, é ter reconhecido que a natureza fetichista da configuração da mercadoria (analisada por Marx na mesma época) foi a ameaça que o capitalismo apresentou à existência da arte. “Quando as coisas estão livres da escravidão de serem úteis”, como na tipicamente fetichista transformação realizada pelo colecionador de arte, então a distinção entre arte e artefato se torna extremamente tênue. Essa tensão se encontra, de acordo com Benjamin, na essência da poesia de Baudelaire.

Exceto pelo ensaísta italiano Giorgio Agamben, tem sido pouco reconhecido quanto o famoso capítulo de *O Capital*, de Marx, sobre a natureza fetichista da mercadoria, seu “místico” ou “fantasmagórico caráter”, deve à visita do alemão à Grande Exposição em Londres, em 1851, onde produtos industriais eram exibidos com o tipo de aura previamente reservado a trabalhos de arte¹⁵. “Através desta exposição, a burguesia do mundo está erigindo seu panteão na Roma moderna, onde apresenta com orgulhosa presunção os deuses que criou para si própria [...] ela está celebrando seu maior festival”¹⁶. De acordo com Marx, o caráter fetichista da mercadoria, que ele chamou de sua “sutileza metafísica”, está fundamentado na repressão absoluta de se ter valor de uso, e de qualquer referência ao processo de produção ou à materialidade da coisa. E se Agamben está certo em apontar a conexão entre a análise

13. Ver KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index*. (1977). In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.

14. No texto original, lê-se “There is a tendency in America...”. Preferi substituir America por EUA, visto que se trata claramente de uma alusão ao país, não ao continente. (N. do T.).

AGAMBEN, Giorgio. *Dans le Monde d'Odradek-Oeuvre d'Art et Marchandise*. In: *Stanze*. (1977). Trad. Yves Hersant. Paris: Christian Bourgois, 1980, parte 2, p. 75.

16. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Review-May to October*. (1850). In: *Collected Works*. vol. 10. Nova Iorque: International Publishers, 1978, p. 500. O texto original foi publicado, embora não em sua inteireza, em *Neue Rheinische Zeitung*, n. 5-6, 1850. Os editores de *Collected Works* atribuem o texto a Marx (ver p. 695, nota 348).

17. COURBET. *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*. Ed. Pierre Borel. Genebra: Editions Pierre Cailler, 1951, p. 87.

18. Existem dois significados possíveis para *apache*. Além do mais conhecido, que se refere aos índios americanos e sua tribo, temos "membro do submundo parisiense". Acredito ser este o mais apropriado, analisando a sucessão de tipos citada anteriormente na frase. (N. do T.)

19. BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital of the Nineteenth Century*. Segunda versão. (1939). In: *Das Passagenwerk, Gesammelten Schriften*. vol. 5. Frankfurt: Suhrkamp, 1983, p. 71.

20. BENJAMIN, Walter. *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*. (1938). Traduzido para o inglês em Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: New Left Books, 1973, p. 81.

fundamental de Marx e sua visita à feira de Londres, então outra conexão nos leva de volta a Baudelaire: a exposição individual de Courbet, em um bangalô que ele construiu para esse propósito próximo à seção de Belas-Artes da Exposição Universal em Paris, em 1855, que continha, entre outros trabalhos, seu famoso "Studio", onde Baudelaire está retratado. Como bem se sabe, onze trabalhos de Courbet foram aceitos pelo comitê da exposição – e não dos menos importantes –, mas ele estava insatisfeito com a maneira com que foram dispostos: não juntos, mas dispersos entre uma massa indiferenciada de centenas de pinturas, exatamente como, no prédio ao lado, máquinas e produtos industrializados eram exibidos, competindo pela medalha de ouro. "Eu conquisto a liberdade, salvo a independência da arte"¹⁷ são as palavras que Courbet usou para explicar a motivação de sua exposição parasítica de uns 40 trabalhos, que ele tratou de montar apenas seis semanas após a inauguração da feira, e de manter até que esta terminasse, cinco meses mais tarde. Com essas palavras, Courbet assinala o que é, para mim, o primeiro ato de vanguarda, um gesto de desafio contra o crescente reinado da mercadoria.

A "coisificação" universal incluída no capitalismo é, de acordo com Benjamin, o que o gênio de Baudelaire devia perceber como o apavorante e interminável retorno do mesmo. Eu não posso me aprofundar mais na análise extraordinariamente complexa de Benjamin nesse ensaio, mas apenas observar seu início, com a surpreendente caracterização, por Baudelaire, do escritor como uma prostituta. Benjamin observa a sucessiva identificação do poeta com o trapeiro, o vagabundo, o boêmio, o dândi, ou o "apache"¹⁸, como a adoção de papéis heróicos trazendo o estigma da coisificação: papéis que estavam condenados ao fracasso e eram suplantados pela fantasmagoria final de Baudelaire, sua concepção do novo. Benjamin escreve, "Esta difamação que as coisas sofrem por serem passíveis de caracterização como mercadorias é contrabalançada, na concepção de Baudelaire, pelo inestimável valor da novidade. Esta representa um absoluto que não pode ser interpretado [como uma alegria] nem comparado [como uma mercadoria]. Isso se torna a última trincheira da arte"¹⁹. O choque do novo, em outras palavras, é uma expressão que deriva da estética de Baudelaire. Mas há mais: Baudelaire vê a modernidade, o valor do novo, como necessariamente condenada ao inevitável processo pelo qual o novo se torna antigo. A busca pelo novo absoluto na arte torna-se um momento que jamais pode terminar, posta em perigo, como é, por seu retorno ao domínio da interpretação ou comparação. "Mas, uma vez que o modernismo receba o que lhe é devido", escreve Benjamin, "seu tempo terá expirado. Então ele será testado. Após seu fim, ficará evidente se for capaz de se tornar um clássico"²⁰. Esse é o processo banal que era chamado de *recuperação* nos anos 1960, mas que tem sido mais bem analisado desde então como um efeito do simulacro.

Essa urgência pelo novo, que está na essência da teleologia de Baudelaire, é duplamente um mito, pela imanente perecibilidade do novo e porque novidade é o próprio meio que a mercadoria adota para satisfazer sua transfiguração fetichista. Baudelaire viu, de fato, a conexão entre moda

e morte, mas não reconheceu que o novo absoluto, que ele buscou por toda sua vida, tinha substância igual à da mercadoria, e que era governado por lei igual à do mercado: o constante retorno do mesmo. Benjamin identificou esse ponto cego em Baudelaire: "que a última defesa da arte coincidia com a mais avançada linha de ataque da mercadoria, isso permaneceu incógnito a Baudelaire"²¹. Não é preciso dizer que também permaneceu escondido para numerosos movimentos de vanguarda que o sucederam. Precisamos reconhecer, entretanto, que a insistência na integridade específica do meio – que aconteceu em toda a arte dos últimos 25 anos do século XIX – foi uma tentativa deliberada de libertar a arte de sua contaminação pelas formas de permuta produzidas pelo capitalismo. A arte tinha que ser ontologicamente separada não apenas do mecânico, mas também do império da informação – precisava ser distinguida da transitoriedade imediata da informação que nivelava todos os acontecimentos da vida. Mallarmé é certamente o mais articulado nesse ponto, e sua consciência moldou a base de sua teoria contra a instrumentalização da linguagem pela imprensa. Se ele insistiu na materialidade da linguagem, se ele reivindicou que o poeta tinha o dever de remunerar a linguagem, se falou da perenidade desta, foi tentando defender um modo de troca que não fosse abstrato, nem baseado em um intercâmbio universal por meio de um único equivalente geral, nem concretizado em um fetiche místico separado do processo de sua produção. Apesar de alguns artistas serem tão consistentes quanto Mallarmé e Baudelaire, eu diria que certamente se pode ler toda história da vanguarda, até a Primeira Guerra Mundial, como seguimento do rastro de ambos.

Houve várias razões para a mudança de situação do objeto de arte ter acontecido no período da Primeira Guerra Mundial, e eu seria tolo em apontar um ou dois eventos como a origem do complexo conjunto de transformações que foram por vezes repentinas, por vezes graduais. Mas para acompanhar meu raciocínio a respeito do mercado, eu gostaria de considerar dois eventos fundamentais: a famosa venda do "Peau d'Ours", que ocorreu em 2 de Março de 1914, e a invenção do ready-made por Marcel Duchamp, já mencionada, que ocorreu mais ou menos na mesma época (eu escolho "Porte-bouteille", do mesmo ano, como mais relevante do que sua "Roue de Bicyclette" de 1913, que ainda envolve, embora ironicamente, um procedimento compositivo). A venda do "Peau d'Ours" assinala a descoberta surpreendente de que, longe de ser cômica, a arte de vanguarda do passado – novidade como clássico – era altamente lucrativa como investimento. Não apenas trabalhos de Gauguin, Vuillard ou Redon eram vendidos a preços bastante altos, mas também pinturas de Matisse e Picasso. Estava descoberto, em resumo, que investir em pintura contemporânea era muito mais lucrativo do que as aplicações típicas da época, incluindo ouro e bens imóveis. Não é preciso dizer, a lógica especulativa que emergiu dessa venda (comprar hoje os Van Goghs de amanhã, porque o novo será clássico) deu forma a toda história do mercado de arte do século XX.

21. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, 1983, p. 71-72.

Agora Duchamp. Seus readymades não eram apenas uma negação da pintura e uma demonstração de sua natureza então já mecânica. Eles também demonstraram que em nossa cultura o trabalho de arte é um fetiche que precisa abolir toda a pretensão de valor de uso (isto é, o readymade é um objeto artístico por abstrair-se do meio da utilidade). Além disso, o readymade indicou que a assim chamada autonomia do objeto de arte era produzida por uma instituição nominalista (museu ou galeria de arte), que encobria constantemente o que Marx chamou de ponto de vista da produção, sob o ponto de vista do consumo (como o etnologista Marcel Mauss observou uma vez, "uma obra-de-arte é aquilo que é reconhecido como tal por um grupo"²²). Finalmente, e mais importante, o feito de Duchamp apresenta o objeto artístico como um tipo *especial* de mercadoria – algo que Marx percebeu quando explicou que "obras-de-arte propriamente ditas não foram consideradas", em sua narrativa, "por serem de uma natureza especial"²³. Não tendo valor de utilidade, o objeto artístico tampouco tem qualquer valor de troca por si – visto que este depende da quantidade de trabalho, pertinente à sociedade, necessária para sua produção (Seurat demonstrou isso *ad absurdum*, com seu desejo de ser pago *por hora*). O que Duchamp foi perspicaz em observar é que obras-de-arte – tanto quanto as pérolas ou os grandes vinhos (outros exemplos dados por Marx) – não são negociadas de acordo com a lei comum do mercado, mas de acordo com um sistema monopólico sustentado pela rede da arte, cuja pedra angular é o próprio artista. Isso não significa que o comércio de obras-de-arte esteja além de competição ou qualquer outra manifestação da lei do mercado, mas que seus esporádicos preços infinitos estão relacionados à sua falta de valor mensurável. O valor no mundo da arte é determinado pelos mecanismos "psicológicos" que estão no cerne de qualquer monopólio: raridade, autenticidade, singularidade e a lei de oferta e procura. Em outras palavras, objetos artísticos são fetiches absolutos, sem utilidade e também sem valor de troca, satisfazendo plenamente a fantasia do colecionador de um valor puramente simbólico ou ideal – um complemento para sua alma.

A descoberta de Duchamp o levou a uma série de experimentos destinados a revelar os mecanismos da rede da arte: apenas preciso mencionar "Fountain", de 1917, suas diversas aparições como travesti, e seu "Chèque Tzank", de 1919, todos apontando para a autenticidade como o conceito teórico central, no qual a rede da arte está baseada. Seguindo o mesmo caminho de Duchamp, artistas como Daniel Buren, tanto quanto Cindy Sherman e Sherrie Levine, têm analisado a natureza da autenticidade. Essa estratégia analítica tem sido caracterizada freqüentemente como a "tendência desconstrutiva" do pós-modernismo, ainda que eu não esteja inteiramente seguro desse rótulo (o que não diminui, de qualquer maneira, o interesse que tenho por tais práticas). Na medida em que interpreto a obra de Duchamp como uma negação, vejo seus herdeiros explicando e radicalizando essa negação. Ou melhor, se se quiser ficar com o termo desconstrução, eu diria que Duchamp e seus sucessores estão desconstruindo um aspecto daquilo que negam (a pintura):

22. MAUSS, Marcel. Manuel d'Ethnographie. (1947). 2ª ed. Paris: Payot, 1967, p. 89.

23. MARX, Karl. Oeuvres. vol. 2. Paris: Gallimard, 1968, p. 1871.

especificamente o aspecto imaginário da pintura, que esses artistas consistentemente associaram à sua natureza fetichista (desconstrução significa também o senso da inescapabilidade do fim). Mas aí restam, se posso emprestar *metaforicamente* a terminologia lacaniana, dois outros aspectos da pintura que precisam ser considerados: o real e o simbólico.

A venda do “Peau d’Ours” e a invenção do ready-made por Duchamp tiveram o potencial de gerar uma espécie de cínico conservadorismo: se o novo estava fadado à sua transformação em ouro pelo mercado, e a obra-de-arte era, por natureza, um fetiche absoluto, então se poderia ter a impressão de que a ideologia vanguardista de resistência estava obsoleta. De fato, tal posição cínica era responsável pelo chamado *retorno à ordem*, que começou com “Portrait of Max Jacob” (1915), de Picasso, mas que se tornou um fenômeno maciço nos anos 20 com a *Pittura Metafisica*, na Itália, e com a *Neue Sachlichkeit*, na Alemanha. Esses movimentos compartilham muito da marca neoconservadora do pós-modernismo que tinha recentemente emergido (quer sejam chamados de “new wild”, “neo-romantik”, “trans-avanguardia”, seja o que for), como Benjamin Buchloh brilhantemente demonstrou²⁴. O próprio mercado induz a esse tipo de cinismo²⁵. A atitude cínica, entretanto, não era a única disponível. O sentimento do fim também poderia ser reivindicado por uma estética revolucionária. Foi isso o que aconteceu na Rússia, onde artistas imediatamente responderam à situação criada pelos eventos de Outubro de 1917. Em uma situação de revolução, a arte só pode romper os laços com o mercado e com sua dependência da instituição de arte: ela procura restabelecer seu valor de uso e criar novas relações de produção e consumo; rompe com a linear e cumulativa concepção da história e enfatiza a descontinuidade. Em outras palavras, em tais situações, a arte pode tornar acessível um novo paradigma, algo que foi eloqüentemente defendido por El Lissitzky, na brilhante conferência que pronunciou em Berlim, em 1922, sobre “The New Russian Art”²⁶.

De todos esses gestos da vanguarda soviética, um dos mais significativos é a exposição de Rodchenko, em 1921, de três painéis monocromáticos, que ele descreveu, mais tarde, com estas palavras: “Eu reduzi a pintura à sua conclusão lógica e exibi três telas: vermelho, azul e amarelo. Afirmei: está tudo acabado. Cores primárias. Todo plano é um plano e não haverá mais representação a existir”²⁷. Se o gesto de Rodchenko é importante, não é porque foi o “primeiro” monocromático – não foi nem o “primeiro” nem o “último” – e não é por ter sido a primeira “última pintura”. (Não apenas o ready-made de Duchamp merece mais esse título, mas, como temos visto, de alguma forma, todas as pinturas abstratas modernistas tinham de alegar ser a última pintura). Se o gesto de Rodchenko foi tão importante, como Tarabukin notou quando o analisou em *Do Cavalete à Máquina*, foi porque ele mostrou que a pintura só poderia ter uma existência real se clamasse por seu fim; a “parede cega, muda e sem sentido...” de Rodchenko “...nos convence de que a pintura foi e ainda é uma arte de representação, e que não pode escapar dos limites da representação”²⁸. A pintura de Rodchenko precisou alcançar a posição de um objeto real (não

24. BUCHLOH, Benjamin H. D. *Figures of Authority, Ciphers of Regression*. October. n. 16. Primavera de 1981. (Não estou mais tão certo de que “Portrait of Max Jacob”, de Picasso, deva ser anunciado como o ponto de partida do vasto movimento do retorno à ordem. De fato, a ironia de Picasso implica aí uma distância que está muito mais de acordo com sua investida cubista. Espero perseguir esse ponto de vista em estudos posteriores.).

25. Ver *Mythologies: Art and the Market*. Jeffrey Deitch entrevistado por Matthew Collings. Artscribe International. Abril-maio de 1986, p. 23-26. Quase toda afirmação feita nessa entrevista com Deitch, um consultor associado de arte, requereria um comentário, começando com sua negação de

possuir uma posição cínica. Todavia, provê informações valiosas sobre a situação presente: enquanto Marcel Duchamp diria, em 1966, que “os museus são conduzidos mais ou menos por negociantes” e que “em Nova Iorque, o MoMA está completamente nas mãos de negociantes” (CABANE, Pierre. Dialogues with Marcel Duchamp. Trad. Ron Padgett. Nova Iorque: The Viking Press, 1971), nós somos agora confrontados pela onipotência do colecionador. Ele transformou o negociador em um mero apêndice de seu próprio corpo: essa é a situação que é bem descrita na entrevista de Deitch.

26. Reeditada em LISSITZKY–KUPPERS, Sophie. El Lissitzky. Londres/ Nova Iorque: Thames and Hudson, 1968, p. 330-340.

27. Alexander Rodchenko, do manuscrito *Working with Maiakovsky*. (1939). Apud *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*. Colônia: Galeria Gmurzynska, 1981, p. 191. Sobre Rodchenko, ver também BUCHLOH, Benjamin H. D. Niele Toroni – L'Index de la Peinture. Bruxelas: Editions Daled, 1985, p. 40-42 (não publicado em inglês.)

28. TARABUKIN, Nicolai. *From the Easel*

ilusório), o que significou seu fim como arte. Mais uma vez, somos confrontados com uma negação – não uma desconstrução – que observa, a meu ver, o que deve ser chamado de falência do programa produtivista na pintura, que sucedeu logicamente o gesto de Rodchenko (a dissolução da atividade do artista na produção industrial). Ou, para utilizar novamente a terminologia que emprestei anteriormente, Rodchenko desconstruiu apenas um aspecto da pintura: sua pretensão de alcançar o domínio do real – uma desconstrução que foi novamente efetuada, e mais adiante elaborada, pelo minimalismo nos anos 1960.

Rodchenko não era, entretanto, a única alternativa à negação de Duchamp ou ao cinismo. Em agosto de 1924, pouco antes de romper com o movimento holandês, Mondrian publicou seu último artigo na revista *De Stijl*. Intitulado “Blown with the Wind”, é uma denúncia ao *retorno à ordem* que estava invadindo as galerias, e que quase o induzira, três anos antes, a abandonar completamente a pintura. Ele escreve:

Se os artistas rejeitam agora o novo projeto, críticos e negociadores o fazem ainda mais fortemente, por estarem mais diretamente expostos à influência do público. O único valor da arte abstrata, eles afirmavam abertamente, era elevar o nível da pintura naturalista: o novo era, portanto, um meio e não um fim [e aqui eu intervenho para mencionar o comentário de Picasso a um confuso Kahnweiler, de que seus trabalhos neoclássicos do período do *retorno à ordem* eram melhores do que aqueles de seu período naturalista pré-cubista. Voltando ao texto de Mondrian:], portanto, uma recusa aberta à essência do novo, que devia substituir e aniquilar o velho. Eles também oscilam com o vento e seguem a orientação do público geral. Ainda que seja bastante compreensível, isto é temporariamente desastroso para o novo, pois sua natureza original está, dessa forma, negada.

Dou a vocês essa longa citação pela insistência no caráter efêmero do fenômeno do *retorno à ordem*: o artigo todo está repleto de uma espécie de otimismo que soaria totalmente incompreensível se o papel do novo não estivesse determinado no final dele:

A arte abstrata só pode evoluir através de *desenvolvimento consistente*. Dessa forma, pode atingir a *plástica pura*, que o Neoplasticismo tem realizado. Consistentemente concluída, essa expressão “artística” [as aspas são de Mondrian] pode conduzir a nada além do que sua *realização em nosso ambiente real*. Um tempo virá quando, pela mudança das exigências da vida, a “pintura” será absorvida pela vida [mais uma vez, as aspas são de Mondrian]²⁹.

Para qualquer um que seja íntimo dos numerosos escritos de Mondrian, isso soa típico e, de fato, como já observei, o mito da futura dissolução da arte na vida é um dos seus temas mais freqüentes. Longe de ser uma busca compulsiva pelo novo absoluto – estruturalmente condenado ao fracasso, como na teleologia formal de Baudelaire –, a afirmação do novo, por Mondrian, está atrelada a um tólos definitivo, aquele do advento da sociedade sem classes, onde as relações sociais seriam transparentes e não idealizadas,

e onde não haveria diferenças entre artistas e não-artistas, arte e vida. A nova arte precisa ser internamente modelo e presságio de tal libertação: essa futura alforria, ou estado socialista, está prevista pelo princípio do neoplasticismo, do qual a arte neoplasticista pode ser apenas um “reflexo pálido”, apesar de ser a mais avançada possibilidade da época. Esse preceito, que Mondrian também chamou de “princípio geral da equivalência plástica”, é um tipo de dialética cuja ação é dissolver qualquer particularidade, qualquer centro ou hierarquia. Qualquer entidade que não está separada ou constituída por uma oposição é mera aparência. Qualquer coisa que não seja determinada por seu oposto é vaga, particular, individual, trágica: é uma cifra do autoritarismo e não toma partido no processo de emancipação declarado pelo “princípio geral da equivalência”. Sendo assim, a complicada tarefa que Mondrian atribui ao pintor é a destruição de todos os elementos nos quais se baseia a particularidade de sua arte: a destruição dos planos coloridos pelas linhas, das linhas pela repetição, e da ilusão ótica de profundidade pela trama escultórica da superfície pictórica. Cada ato destrutivo sucede o anterior, e corresponde à abolição da oposição figura/fundo que é a limitação perceptiva básica de nossa visão encarcerada, e de todo o empreendimento da pintura. Não há dúvida de que Mondrian define uma tarefa da maior qualidade para a arte: ele prescreve um papel propedêutico. A pintura era, para ele, um modelo teórico que provia conceitos e criava condutas relacionadas com a realidade: não meramente uma interpretação do mundo, mas a manifestação plástica de alguma lógica que ele encontrou na origem de todos os fenômenos da vida. Em um artigo, escrito sob o impacto do acordo nazi-soviético de não-agressão mútua, Mondrian diz: “A função das artes plásticas não é descritiva [...]. Elas podem revelar a maldade da opressão e mostrar o caminho para combatê-la [...]. Não podem expor mais do que a vida ensina, mas podem evocar em nós a convicção da verdade. Demonstram que liberdade verdadeira requer equivalência mútua”³⁰.

Arthur Lehning, um líder anarco-sindicalista dos anos 20, disse que seu amigo Mondrian era uma criança em política, e que nada poderia ser mais evidente³¹. Não obstante, sua ingenuidade, que parece ter sido a única alternativa possível à negação de Duchamp e às cínicas estratégias do *retorno à ordem* na Europa Ocidental, não deveria nos cegar em relação à postura notável de Mondrian. É surpreendente o fato de que ele nunca sentiu qualquer compulsão pelo monocromático, o qual teria facilmente proporcionado, ao que parece, o tipo de planaridade absoluta que ele estava buscando. Mas como um ready-made iconoclasta, o monocromático não teria funcionado para ele como ferramenta para desconstruir a pintura ou, mais especificamente, para desconstruir a ordem simbólica da pintura (da tradição, da lei, da história). Mondrian sentia que com a abstração econômica engendrada pelo capitalismo, a pintura só poderia ser desconstruída abstratamente, analisando, um após o outro, um contra o outro, todos os elementos que (historicamente) eram a base de sua natureza simbólica (forma, cor, oposição figura/fundo, estrutura etc.). Essa análise formal cuidadosa era, para ele, a única maneira pela qual a pintura

HARRISON, Charles (Ed.). *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Nova Iorque: Harper and Row, 1982, p. 139. Foi bem notado que Tarabukin estava totalmente imerso no milenarismo: sua maior referência é *Decline of the West*, de Spengler. 29. MONDRIAN, Piet. *De Huif naar den Wind*. De Stijl. 6, n. 6/7. 1924, p. 88; traduzido em *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Ed. e trad. Harry Holtzman e Martin S. James. Boston: G. K. Hall, 1986, p. 181. Para a observação de Picasso, ver KAHN-WEILER, Daniel-Henry; CRÉMIEUX, Francis. *My Galleries and Painters*. (1961). Trad. Helen Weaver. Nova Iorque: Viking, 1971, p. 54.

30. MONDRIAN, Piet. *Liberation from Oppression in Art and Life*. (1941). In: *Op. cit.*, 1986.

31. Ver BOIS, Yve-Alain. Arthur Lehning en Mondriaan –Hun vriendschap en correspondentie. *Amsterdã: Van Gemep*, 1984, p. 39.

poderia alcançar seu próprio fim. Por ter sido concebida como um modelo abstrato, a pintura poderia resistir à abstração da coisificação que é o destino de todo objeto (de arte); ela tinha de postergar sua própria dissolução no real até que a ordem simbólica em que se baseia fosse “neutralizada”. A pintura estava, portanto, engajada na tarefa necessariamente interminável dessa neutralização. Pode parecer estranho falar de Mondrian, cujo sistema de pensamento deveu tanto à dialética de Hegel, em termos de desconstrução, contudo, diferentemente de qualquer dialético, ele nunca esperou qualquer salto, nunca pagou qualquer tributo à ideologia moderna da tábula rasa: ele sabia que o fim da pintura precisava ser atingido através de trabalho duro.

Mas o fim será alcançado? Duchamp (o imaginário), Rodchenko (o real) e Mondrian (o simbólico), entre outros, todos acreditaram no fim – todos tiveram a verdade final, todos falaram apocalipticamente. Mas o fim já chegou? Dizer não (a pintura ainda vive, basta olhar as galerias) é sem dúvida um ato de negação, pois nunca foi mais evidente que a maior parte das pinturas que se vê abandonou a tarefa que historicamente pertencia à pintura moderna (precisamente o trabalhar o seu próprio fim) e são simples artefatos criados para o mercado e pelo mercado (artefatos absolutamente permutáveis, criados por produtores permutáveis). Dizer sim, entretanto, que o fim chegou, é ceder à concepção historicista da história como linear e total (isto é, ninguém pode pintar depois de Duchamp, Rodchenko, Mondrian; o trabalho deles tornou desnecessárias as pinturas, ou: ninguém pode mais pintar na era das mídias de massa, dos jogos de computador e do simulacro).

Como escaparemos desse impasse? (Benjamin notou, certa vez, que a pintura de cavalete começou na Idade Média, e que nada garante que devesse durar para sempre). Seremos relegados a estas alternativas: uma negação do fim, ou uma afirmação do fim do fim (está tudo terminado, o fim está terminado)? A teoria dos jogos, usada recentemente por Hubert Damisch, pode nos ajudar a superar essa cilada paralisante. Essa teoria de estratégia dissocia a idéia geral de *jogo* (como xadrez) do desempenho específico do jogo (Spassky x Fisher, por exemplo), que chamarei de *partida*³². Essa interpretação estratégica é rigorosamente anti-historicista: com ela, a questão se torna “alguém da posição que deveria se referir à *partida* ‘da pintura’, como alguém a vê sendo jogada em um dado momento e em circunstâncias particulares, em sua relação com o jogo de mesmo nome”³³.

Tal questionamento tem a vantagem imediata de levantar dúvidas sobre certos truísmos. A “suposta regra da profundidade” – rejeitada pela arte pictórica do século XX porque, de acordo com Greenberg, é desnecessária – é necessariamente da ordem da *partida* mais do que do *jogo*? Ou, antes, deveríamos falar da modificação dessa regra dentro do *jogo*? Sem tornar-se uma máquina teórica que produza a indiferença (já que é obrigatório tomar partido), essa aproximação estratégica decifra a pintura como um campo agonizante onde nada jamais termina, ou se resolve *de uma vez por todas*, e conduz a análise de volta a um tipo de historicidade que, sob pressão do mercado,

32. Ver DAMISH, Hubert. Fenêtre Jaune Cadmium. Paris: Seuil, 1984, p. 167. Eu mencionei levemente aqui a discussão do modelo de Damish, que era mais longa na versão original deste ensaio, para evitar uma redundância com o ensaio seguinte do volume original em que foi publicado, “Painting as Model”. (In: BOIS. Op. cit., 1990.).
33. Idem, p. 170.

foi negligenciada, aquela de longa duração. Em outras palavras, isso descarta algumas certezas sobre a verdade absoluta em que o discurso apocalíptico está fundamentado. Melhor dizendo, a ficção do fim da arte (ou da pintura) está compreendida como uma “confusão entre o fim do jogo em si (como se um jogo pudesse realmente ter um fim) e o fim de uma determinada partida (ou série de partidas)”³⁴.

34. *Idem*, p. 171.

Pode-se concluir então que, se a partida “pintura modernista” está concluída, não significa necessariamente que o jogo “pintura” está acabado: muitos anos virão para essa arte. Mas a situação é ainda mais complicada, visto que a partida “pintura modernista” foi a partida do fim da pintura; isso foi tanto uma reação ao sentimento do fim quanto um trabalhar o fim, de ponta a ponta. E essa partida estava historicamente determinada – pelo fato da industrialização (a fotografia, a mercadoria etc.). Dizer que o “fim da pintura” está terminado é dizer que essa situação histórica não é mais nossa, e quem seria ingênuo o suficiente para fazer isso, quando parece que a reprodutibilidade e a fetichização impregnaram todos os aspectos da vida: tornaram-se nosso mundo “natural”?

Obviamente, essa não é a reivindicação do grupo mais novo de pintores “abstratos”, cuja obra, como Hal Foster observou acertadamente, tem sido apresentada ou como um desenvolvimento da arte de apropriação (fato sustentado pela presença de Sherrie Levine no grupo), ou como o balanço do pêndulo (o cansaço do mercado em relação ao neo-expressionismo foi oportuno para um movimento neoclássico e arquitetônico: o “estilo” após o “grito”, para usar uma antiga metáfora que a crítica de arte propôs para distinguir duas tendências no domínio da arte abstrata: uma cujo emblema era Mondrian, e outra cujo emblema era Pollock)³⁵. O trabalho desse recente grupo de pintores deseja responder à nossa era de simulacro, ainda que, paradoxalmente à sua fundamentação em Jean Baudrillard, enfatizada por Peter Halley, que frequentemente escreve criticamente sobre estes assuntos, todos eles admitam que o fim chegou, que o fim do fim está terminado (conseqüentemente, que podemos começar de novo em uma outra partida; que podemos pintar sem o sentimento do fim, mas apenas com a simulação dele). Como Foster escreve, “nesta nova pintura abstrata, a simulação impregnou justamente a forma de arte que [...] lhe resistira ao máximo”³⁶. Iniciando com uma crítica da economia do signo no capitalismo tardio, Baudrillard foi impelido, pela própria natureza desse sentimento milenarista, a uma fascinação pela era do simulacro, uma glorificação de nossa própria impotência disfarçada de niilismo. Parece-me que, apesar dos jovens artistas em questão tratarem do assunto da simulação – da simulação abstrata produzida pelo capital –, eles têm se abandonado da mesma forma à sedução daquilo que dizem denunciar: seja perversa (como no caso de Philip Taaffe, que se refere ao sublime de Newman enquanto o esvazia de seu conteúdo) ou inconscientemente (como no caso de Halley, que parece crer que uma versão iconológica da simulação – através de sua retórica pictórica de “celas” e “conduítes” – poderia funcionar como uma crítica deles). Como

35. FOSTER, Hal. *Signs Taken for Wonders. Art in America. Junho de 1986*, p. 90.

36. *Idem*.

37. Ver JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review*. Julho-agosto de 1984, p. 53-92.

38. "Orgia do Canibalismo" é uma expressão de Karl Abraham para caracterizar o estado maníaco em "Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychoanalyse des troubles mentaux" (1924). Nesse artigo, Abraham completa o famoso, embora curto, texto de Freud em "Mourning and Melancholia". Ver ABRAHAM. *Développement de la libido, Oeuvres Complètes*. vol. 2. Paris: Payot, 1973, p. 293. Estendendo-se nos primeiros ensaios de Abraham e Freud, Melanie Klein mostra como o sentimento de triunfo e onipotência, que caracteriza o luto maníaco, impede o trabalhar completamente o luto. (Ver *Mourning and Its Relation to Manic-Depressive States*. In: *Contributions to Psychoanalysis 1921-1945*. Londres: Hogarth Press, 1950. Ver, particularmente, p. 322 e 336.).

Baudrillard, eu os chamaria de enlutados maníacos. Seu retorno à pintura, como se este fosse um meio apropriado para o que queriam dizer, como se a era do simulacro pudesse ser representada, vem do sentimento de que, desde que o fim chegou, desde que está tudo terminado, podemos nos regozijar no assassinato do morto. Isto é, podemos esquecer que o fim deve ser continuamente trabalhado, e começar tudo de novo. Mas isso, é claro, não é assim, e está em flagrante contradição à análise da simulação como a última abstração produzida pelo capitalismo (talvez essa ilusão esteja arraigada no abuso do termo pós-industrialismo, cuja inadequação inveterada em descrever o mais recente desenvolvimento do capitalismo tem sido exposta por Fredric Jameson)³⁷. A arte de apropriação – a "orgia do canibalismo" própria do luto maníaco –, da qual esse movimento é obviamente uma parte³⁸, pode então ser entendida como um luto patológico (ele também tem seu lado melancólico, como percebeu Hal Foster sobre Ross Bleckner e Taaffe em sua fascinação pelo "fracasso" da *op art*)³⁹. Bleckner escreve sobre Taaffe: "Assuntos mortos estão reabertos por esta diferente subjetividade: artistas se tornam travestis e observadores *voyeurs*, assistindo à história se tornar menos estranha, menos autoritária"⁴⁰. Eu corrigiria a última asserção desta forma: "...observadores assistindo o esquecimento se tornar mais estranho, mais escravo", visto que "simulação, junto do velho regime de vigilância disciplinar, constitui o principal modo de intimidação em nossa sociedade (pois, como se pode intervir politicamente em eventos, quando eles são tão freqüentemente simulados, ou imediatamente substituídos por pseudo-eventos?)"⁴¹.

Até agora, o luto tem sido a atividade da pintura neste século⁴². "Ser moderno é saber *que isto não é mais possível*", Roland Barthes escreveu certa vez⁴³. Mas o trabalho do luto não precisa necessariamente ser patológico: o sentimento do fim, afinal, produziu uma convincente história da pintura, pintura modernista, a qual nós estivemos, provavelmente, muito dispostos a enterrar. Talvez a pintura não esteja morta. Sua vitalidade só será testada uma vez que estivermos curados de nossa obsessão e nossa melancolia e voltemos a acreditar em nossa habilidade de agir na história, aceitando nosso projeto de trabalhar o fim novamente, melhor do que fugindo disso através de mecanismos cada vez mais elaborados de defesa (isto é o que são a obsessão e a melancolia), e estabelecendo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto. Não será mais fácil do que antes, mas minha aposta é que o potencial da pintura irá emergir na desconstrução conjuntiva das três instâncias que a pintura modernista dissociou (o imaginário, o real e o simbólico). Mas prognósticos foram feitos para estarem errados. Vamos simplesmente dizer que o desejo de pintura persiste, e que ele não está inteiramente programado ou classificado pelo mercado: esse desejo é o único fator de uma futura possibilidade de pintura, isto é, de um luto não patológico. De qualquer forma, como foi observado por Robert Musil há cinquenta anos, se alguma pintura ainda está por vir, se pintores ainda estão por vir, eles não virão de onde esperamos⁴⁴.

Yve-Alain Bois é um dos teóricos mais importantes da arte do século XX, sobretudo europeia e americana. Como curador, uma de suas mais relevantes exposições é "L'Informe", que organizou junto de Rosalind Krauss (Paris, Centro Georges Pompidou, 1996). Tem artigos em diversas publicações de arte, como *October* (co-editor), *Artforum* (editor colaborador) e *Art in America*. Entre seus livros, destacamos *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1990), *L'informe, mode d'emploi* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1996) e *Matisse et Picasso* (Paris: Flammarion, 1999). No Brasil, publicou artigos na revista *Gávea* (nos. 06, 12 e 15) e em *Clement Greenberg e o debate crítico* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001). Também pode ser encontrada uma versão traduzida de seu *Matisse e Picasso* (São Paulo: Melhoramentos, 2000). Atualmente leciona História da Arte em Princeton.

Tradução de Taís Ribeiro.

Revisão técnica de Carlos Zílio e Isabel Löfgren.

39. FOSTER. *Op. cit.*, 1986, p. 83.
40. BLECKNER, Ross. Philip Taaffe. Nova Iorque: Pat Hearn Gallery, 1986, p. 7.
41. FOSTER, Hal. *Op. cit.*, 1986, p. 91. Peter Halley está perfeitamente atento a isso, como mostra a maioria de seus textos e, particularmente, seu brilhante artigo intitulado "The Crisis in Geometry". Arts. Verão de 1984. Mas ele acredita que esse estado de acontecimentos pode ser representado e, através da representação, criticado. Ambas reivindicações são questionáveis (e contraditórias com sua teoria baudrillardiana).
42. É preciso lembrar que o presente artigo foi escrito no ano de 1986. Sendo assim, o autor se refere ao luto como atividade da pintura no século XX até tal data. (N. do T.).
43. BARTHES, Roland. *Réquichot et son corps*. In: *L'Obvie et l'obtus*, Essais Critiques III. Paris: Seuil, 1982, p. 211.
44. MUSIL, Robert. *Considérations Désobligeantes*. In: *Oeuvres préposthumes*. (1936). Trad. Philippe Jaccottet. Paris: Seuil, 1965, p. 87.