

TRADUÇÃO

ARGUMENTOS FAVORÁVEIS E CONTRÁRIOS À PINTURA: ALGUMAS ANOTAÇÕES

JEFF WALL

SOME COMMENTS ON THE
CLAIMS MADE FOR AND
AGAINST PAINTING

ARGUMENTOS FAVORABLES Y
CONTRARIOS A LA PINTURA:
ALGUNAS ANOTACIONES

RESUMO

O texto discute as variadas compreensões sobre a pertinência ou impropriedade da pintura enquanto forma de arte canônica em face das experiências sociais e políticas da modernidade. Partindo de sua notória atribuição enquanto modelo de atividade autônoma entre sujeito e mundo no bojo da cultura iluminista, a análise colige as propostas artísticas das correntes intituladas “boêmio-duchampiana” e “construtivista-soviética”, que redundarão na concomitância e, por vezes, rivalidade entre a pintura e novas formas de arte. Por fim, o trabalho sinaliza o pregnante residual histórico de tal debate ao assimilar os caminhos da produção artística atual.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; arte autônoma; arte contemporânea

ABSTRACT

This work argues about painting's pertinence or inappropriateness as a canonical art form before modernity's social and political experiences. Departing from painting's notorious attribution as a model of autonomous activity between subject and world in the midst of the Enlightenment culture, this analysis compiles artistic proposals from streams entitled “Bohemian-Duchampian” and “Constructivist-Soviet” that will result in concomitance and, sometimes, rivalry between painting and new art forms. Finally, the text indicates the striking historical traces of such debate by assimilating the paths of current artistic production.

KEYWORDS Painting, Autonomous Art, Contemporary Art

RESUMEN

El texto discute los diferentes entendimientos sobre la pertinencia o inadecuación de la pintura como forma de arte canónica frente a las experiencias sociales y políticas de la modernidad. Partiendo de una notoria atribución como modelo de actividad autónoma entre sujeto y mundo bajo la cultura iluminista, el análisis recoge las propuestas artísticas de las corrientes denominadas “bohémio-duchampiana” y “constructivista-soviética”, que resultaran en la concomitancia y, por veces, rivalidad entre la pintura y las nuevas formas de arte. Finalmente, el trabajo señala el residual histórico de este debate al asimilar los caminos de la producción artística actual.

PALABRAS CLAVE Pintura, arte autónomo, arte contemporáneo

Tradução¹
Jeff Wall


Tradução de
Leonardo Nones*

<https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.196961





Este texto, nunca publicado, foi apresentado em uma palestra que proferi em Viena há cerca de 10 anos. A ocasião foi uma conferência chamada “O campo da pintura”, organizada por Achim Höchdoerfer. Achim foi curador de uma grande mostra do meu trabalho no Museum Moderner Kunst de Viena, em 2003, e nos tornamos amigos.

Tentarei explicar as razões pelas quais os pintores, de maneira geral, têm achado por bem tomar nota das críticas direcionadas à validade de sua forma de arte, mas quase sempre as descartam na prática. Muito do que tenho a dizer é bem conhecido na maneira especialmente tácita como as coisas podem se tornar habituais. Desse modo, estou tentando explicar o que acredito que muitas pessoas já sabem e o que considero que a maioria dos pintores de fato pensa.

As críticas foram dirigidas a todas as formas de arte tradicionais, não apenas à pintura, mas o debate se concentrou mais nesta do que na escultura, embora as mesmas reivindicações tenham sido feitas para ambas as artes.

Reiterarei essas alegações o mais brevemente possível (e peço desculpas de antemão se não for breve o suficiente). Elas foram elaboradas ao longo de um extenso período histórico, provavelmente iniciado em Vasari e encerrando-se – ou sendo substancialmente interrompido – na década de 1970.

Durante todo esse tempo, afirmou-se que uma obra de arte, desde que atingido certo nível de consumação, é um exemplo de um tipo de relação independente do indivíduo com o mundo. Ela parece ser a concretização de uma intuição da totalidade da vida e da existência, um exemplo do que fora chamado de “revelação do mundo”². Assumida, no entanto, como uma revelação de mundo enquanto ilusão.

O argumento propõe que a arte não tem conteúdo cognitivo real, não produz conhecimento; ao contrário, produz uma ilusão da experiência de conhecer algo, um arrebatamento subjetivo que experimentamos intensamente e, ao mesmo tempo, compreendemos como ilusório, um espectro da cognição.

A antiga alegação prossegue: a revelação-do-mundo alcançada pelo artista é um modelo para toda atividade prática. Embora seus defensores insistam que nem tudo é arte, os métodos de criação, inovação, reflexão e construção artísticas são modelos para uma relação

emancipada com a atividade humana e a dimensão prática em geral [*activity and practicality in general*] e, portanto, um modelo para a formação do indivíduo criativo capaz viver como um cidadão do mundo cosmopolita em estado de paz consigo e com os outros. Essa pessoa é o famoso “sujeito autônomo”.

As experiências de revelação-do-mundo são realizadas por feitos em certas formas de arte testadas persistentemente – o que podemos chamar de formas canônicas. Ao longo do tempo, estas formas, como a pintura de cavalete ou a poesia lírica, provaram ser o território apropriado para tal atividade; contudo, mais do que isso, eram práticas por meio das quais o valor de revelação-do-mundo havia sido inventado e desenvolvido ao longo da história. Assim fundamentado, constituiu-se um cânone não apenas de obras exemplares em cada arte, mas um cânone das próprias formas de arte. Como tais, elas incorporaram critérios que poderiam ser eficazes para decidir se uma atividade era ou não “arte”. Apesar da existência do cânone não prover garantia conceitual ou definição para a arte, ele fora aceito como tal, *de facto*, baseado em sua própria história, ou histórias.

A crítica das formas canônicas de arte concernia a um aspecto do abrangente movimento da “reavaliação dos valores” iniciado no século XIX na esteira das intercorrências do Iluminismo, da cultura

revolucionária e das sublevações contra o Imperialismo. Em grande parte, é uma crítica da relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo. Longe dessa condição, não há razão significativa para concentrar imperativamente qualquer atenção crítica sobre as formas canônicas como tais, ou particularmente sobre a pintura. A menos que a pintura tenha uma relação especial com a noção moderna da autonomia, sendo assumida como seu exemplo ou modelo, ela constitui simplesmente um *métier*, uma prática entre outras de igual pertinência ou insignificância.

Mas sabemos muito bem que a pintura se estabeleceu como tal modelo, sendo incumbida e incubindo-se enquanto exemplo dessa relação com o mundo e a cultura, e que, portanto, a crítica da autonomia estava justamente envolvida com a avaliação da pintura como uma arte canônica, possivelmente como a mais canônica dentre todas as formas canônicas. Os proponentes da pintura enquanto revelação-do-mundo, da “grande arte” e do cânon, reiterando tal argumento há séculos, estavam na verdade “pedindo” tal crítica, eles realmente faziam por merecer [*had it coming to them*].

E parece que eles de fato a alcançaram por meio de duas fontes principais, há quase cem anos, ambas evidentemente identificadas com a estética da vanguarda e da neovanguarda, ou sua antiestética.

Denominarei uma delas de corrente boêmio-duchampiana [*bohemian-Duchampian*], e a outra, de corrente construtivista-soviética [*Soviet-Constructivist*].

A boêmio-duchampiana é a objeção mais tendenciosa à cultura burguesa, feita de uma posição autoconsciente em seu interior. Originou-se em experiências de desafeição pessoal aos costumes conformistas do “alto capitalismo”, tão perfeitamente expressas pelos grandes poetas franceses da segunda metade do século XIX. O descontentamento é em si mesmo expressão de um apego à arte como algo irrepreensivelmente melhor do que a ordem social vigente, uma “promessa de felicidade”, para usar a frase cunhada pelo precursor desses poetas, Stendhal³. Essa promessa é implicitamente feita para toda e qualquer pessoa, a despeito de classe, raça, gênero e assim por diante; assim, é uma das reivindicações mais radicais que emergiram das revoluções democráticas burguesas.

A noção de “promessa de felicidade” radicaliza as antigas reivindicações universais da arte. Diz-nos que os indivíduos alienados – isto é, os cidadãos modernos – precisam da arte e a valorizam no processo de alcançar sua própria individualidade e autonomia em meio à luta contra sua alienação. A arte em questão, portanto, tem uma função na formação e no cuidado desses indivíduos autônomos.

Presume-se ainda que todos possam alcançar este estado, que consistiria no *telos* da existência humana, a liberdade mesma.

A autonomia é desenvolvida e formalizada socialmente nas categorias de cidadania e da definição legal do indivíduo como uma pessoa separada do Estado ou clã, alguém que não pode ser propriedade de outro, uma pessoa como um fim nela própria. Podemos chamar isso de “mais-valia” da legalidade da cidadania no conceito burguês-democrático de sociedade e cultura. Esse *supervit* se torna um aspecto essencial da noção de cultura e arte após o romantismo e é a base sobre a qual a noção de arte autônoma se engendra. A arte autônoma é a autonomia regulamentada na forma de revelação-de-mundo.

O problema é que o capitalismo e a cultura burguesa, e a própria democracia burguesa, não oferecem relação fixa com tal excedente. O desenvolvimento cultural é muito rápido e complexo, há muitas novas energias emergentes do próprio processo de modernização para garantir qualquer posição previsível para essa “qualidade excedente”. Há uma constante criação de novos valores, mais práticos e populares, que sugerem a possibilidade de uma cultura que pode operar sem muito dessa “qualidade excedente” e um tipo de cidadão que não conhece muito tal excedente, ou, por fim, não necessita dele,

e não sentirá seu desaparecimento; esse novo cidadão se ajustou às limitações, ou características, da recente cultura de massa.

A questão para a vanguarda seria como garantir ou validar – ou simplesmente manter viva – a noção de “qualidade excedente” sob as condições contemporâneas. Não há validação autoevidente disponível, já que o apego ao *superávit* depende de uma noção já existente: a vaga e mesmo obsoleta ideia da “boa vida”. E, embora a modernização da sociedade reconheça o valor da educação moral e sentimental, muitos de seus líderes entendem que o mundo pode funcionar muito bem com o mínimo desse tipo de coisa, e, para muitas pessoas, com um mínimo muito parco, administrado por agências públicas e privadas e, cada vez mais, pelas indústrias de mídia de massa e entretenimento, para as quais tal ideia de excedente é reduzida à da (relativa) prosperidade.

Esse é o fundamento da famosa mediocridade burguesa – a redução da noção de excedente a um mínimo funcional, compatível com o ciclo capitalista e a boa ordem de sua cultura conformista. Esta mediocridade é a grande ameaça às artes canônicas e seus padrões de qualidade e significado e é o assunto da arte e crítica vanguardistas desde Flaubert e Baudelaire, passando por “Vanguarda e kitsch”, de Clement Greenberg, de 1939, até a *Teoria estética*, de

Theodor Adorno, e *Art and Objecthood*, de Michael Fried, ambos dos anos 1960⁴.

A resposta artística mais consistente fora a ocultação da arte, para usar um termo empregado pelos surrealistas. Uma contraposição do que chamamos de “profundidade” ou “excelência” à mediocridade circundante e à dormência de uma cultura cada vez mais instrumentalizada.

E, para complicar, tal excedente não pode ser defendido por nada além de inovação, pelo Novo. Com todos os seus traços ameaçadores, novas condições devem ser encontradas e de algum modo transformadas e testadas a propósito da ocultação da arte necessária em face da destrutiva direção do desenvolvimento cultural geral. Dessa maneira, a noção romântica da emancipação universal e de desenvolvimento da consciência é colocada em um estado de emergência em meados de 1920 – e assim permanece desde então. A situação de emergência se tornou permanente. Estamos aprisionados, mantidos firmemente no estágio da preservação do excedente cultural, e nossos esforços continuamente minados pelo sucesso das formas da cultura de massas, que atraem a atenção e o interesse de artistas, principalmente porque são o terreno das mais impressionantes inovações e da própria novidade. Essa sensação de galopante atualização é cada vez

mais intensa, mais abrangente, e e os artistas parecem estar ficando para trás [*artists seem to keep falling further behind*]. E, à medida que isso ocorre, a viabilidade de uma arte autônoma, especialmente em suas formas canônicas, parece fraquejar.

É cada vez mais difícil resistir à afirmação de que a novidade e o reconhecimento são essencialmente a esfera de ação das mudanças tecnológica e da cultura de massas, que em grande parte incorporou muitas das características da “difícil” e misteriosa arte erudita. A arte pop foi, obviamente, o momento decisivo para tanto. Mas, nesse ponto, o *ready-made* é mais importante do que a arte pop e, além disso, a antevê; é por isso que acrescentei o nome “Duchamp” a essa corrente, em vez do nome “Warhol”.

O *ready-made* é uma ocultação levada ao extremo e virada do avesso, surgindo como popularização, disponibilização da arte a tudo e a todos. Uma propalação como provocação – a fórmula do estardalhaço vanguardista. A magia do *ready-made* é que ele alcança um senso mallarmeano de dificuldade ao mesmo tempo que aparentemente rejeita a interioridade da “arte difícil”.

Ele aceita as transformações tecnológicas e sociais do processo de modernização e as substitui de uma só vez pelos *métiers* da arte canônica, abrindo as portas para todo e qualquer processo e método,

e para que toda e qualquer pessoa com toda e qualquer habilidade ou falta de habilidade possa praticar e alcançar êxito na arte. Ele concretiza esse conceito romântico de que qualquer um pode ser artista, mas o faz de modo desprovido de todo romantismo. O gesto de Duchamp resume todas as incertezas sobre o cânone e sua relação com o processo de modernização.

Há muito a dizer sobre o *ready-made* e seus efeitos, mas o ponto mais significativo nesse cenário é que, embora formulasse e respondesse novas questões sobre a natureza da arte e parecesse sugerir um tipo de arte plenamente nova, e apesar de alguns comentaristas (em certa medida o próprio Duchamp) afirmarem que se instituía uma negação do conceito e da definição existentes de arte, o *ready-made*, afinal, não conseguiu rejeitar ou invalidar nada. Fora capaz apenas de acrescentar uma gama aparentemente infinita de novas possibilidades, removendo os critérios há muito estabelecidos que as elidiam, mostrando que os cânones não eram conceitos irrevogáveis de arte, mas unicamente exemplos dela.

Mas, embora o *ready-made* fosse familiar aos artistas informados e sofisticados, ao menos na Europa em meados da década de 1920, ele não consistia em um fator decisivo para o pensamento de vanguarda até a década de 1960, quando, por sua vez, foi radicalizado

pela arte conceitual. Nas mãos de Picasso, Matisse, Brancusi ou Mondrian, pintura e escultura ainda eram modelos tão poderosos para a arte que encobriram as implicações intelectuais do gesto *ready-made* por cerca de 40 anos.

A redução conceitual da arte a uma simples afirmação da validade de tal afirmação enquanto obra de arte é a conclusão do discurso iniciado pelo *ready-made*. A redução conceitual reiterou a impossibilidade de excluir qualquer objeto, gesto ou evento da designação “arte”, e o fez de modo a superar qualquer ambiguidade na postura de Duchamp. Entre os anos de 1920 e 1960, centenas de artistas se acostumaram com o esplendor da “grande arte moderna” e até fatigaram-se um pouco dela. Isso fez com que a arte mesma parecesse um pouco desgastada e, nessa atmosfera, jovens artistas ficaram cada vez mais intrigados com o campo aberto sugerido pela invenção duchampiana amadurecendo-se, nesse processo, as condições do que podemos chamar de atual condição pós-conceitual.

A característica mais relevante da condição pós-conceitual é legar intacta e equivalente a validade de todas as formas de arte, das mais antigas às mais recentes. Toda a corrente vanguardista, portanto, não encontrou modos de estabelecer critérios

para invalidar qualquer forma de arte ou criar qualquer nova hierarquia de formas significativas.

Mesmo que fosse viável pensar o *ready-made* como uma negação de outras formas de arte, ainda teríamos que concluir que a vanguarda nada pôde fazer com essa negação. Isso parece duchampiano – essa “negação” que não nega coisa alguma e que deixa tudo como era antes de ser promulgada. Ao reconhecer que uma abertura tão radical a uma infinidade de novas formas e possibilidades fora a inovação mais significativa desde 1920, ainda somos obrigados a admitir que nada disso reduziu a validade das formas canônicas.

Dentre as novas possibilidades pós-conceituais, a mais desafiadora é a que chamaria de arte da pseudo-heteronomia, uma arte que cria certo mimetismo da arte não autônoma ou pós-autônoma a partir do interior da estrutura institucional e categórica da arte autônoma. Esta é a arte que declara sua intenção de escapar das limitações e enquadramentos da arte autônoma por meio da imitação, inclusão ou citação de atividades, métodos ou situações, entre outros, de um domínio externo à arte. Ela encena uma fuga, mas nunca escapa realmente. Isso cria uma incerteza fascinante sobre se de fato deseja se libertar.

O único passo além disso seria a arte real, conscienciosa e pós-autônoma, a arte autenticamente não autônoma, e há apenas um modelo significativo para tanto: aquele originado e engendrado pelo construtivismo ou produtivismo de estilo soviético.

O conceito e os critérios desta corrente dependem também de uma crítica à cultura burguesa, mas, desta vez, não a partir de seu interior. Seu fundamento é o marxismo, mais especificamente, o leninismo.

Duas propostas leninistas são aqui relevantes:

A primeira é a insistência de que a democracia burguesa é essencialmente um instrumento de domínio de classe, talvez sua forma final, a mais sofisticada forma de ditadura de classe. As virtudes da democracia, se é que existem, são questões menores, de pouca importância e irrelevantes para o leninismo. A democracia burguesa é apenas algo a ser superado.

A segunda trata do enunciado de que o proletariado fora concebido pela indústria em larga escala e identifica-se de modo quase ontológico com o processo industrial moderno. Disso se afirma que a vida cultural proletária e todas as suas possíveis práticas culturais estarão enraizadas por completo nessa relação com a produção industrial. Ademais, uma vez que o proletariado é o

precursor da iminente e universalmente emancipada humanidade, suas raízes são o germe de toda civilização futura.

Esses princípios são reiterados em todos os aspectos do construtivismo soviético e se tornaram familiares nas últimas nove décadas à medida que aprendemos mais sobre esse ambiente e que seus princípios básicos foram adotados e experimentados por gerações de artistas de dentro e de fora do mundo soviético do “socialismo desenvolvido” [*Actually Existing Socialism*].

O quadro estabelecido pelo construtivismo leninista evidencia que a vanguarda boêmia é essencialmente um movimento de protesto e que não tem como transpor os limites do domínio capitalista, das relações jurídicas e de seu desenlace, a arte autônoma. O construtivismo anseia mais do que ao simples protesto; ele visa à reconstrução e à “reformulação” [*re-functioning*] da categoria da arte como um todo (Uso uma tradução para o inglês dos anos 1970 de um termo favorito de Brecht e Benjamin). Trata-se de um objetivo ambicioso, e sempre me surpreendo com o fato dele ter alcançado tão pouco nos últimos 90 anos. A arte desse período se mostra predominantemente autônoma, salvo alguns exemplos importantes de trabalhos pseudo ou mimeticamente heterônimos.

No entanto, a teoria, ou discurso ou modelo de arte construtivista pós-autônoma mantém alguma posição substancial, ainda que praticamente não haja exemplos artísticos a apontar. Explícito-o pois é essencialmente o modelo inédito de oposição à arte autônoma, o único que parece ter fundamento para propor um tipo de cultura realmente diferente, em que a arte autônoma já não tem grande importância.

Pode ser que desse processo mimético surja uma autêntica arte pós-autônoma; essa possibilidade é uma das questões mais intrigantes do debate contemporâneo. Se isso ocorrer, será do costumeiro modo imprevisível. De tal processo há apenas um aspecto sobre o qual podemos especular com algum senso de concretude: a questão dos problemas internos da formulação leninista-construtivista e o motivo pelo qual ela provavelmente não participará da próxima fase da transformação da esfera artística.

Se a democracia burguesa consiste no domínio de classe, logo, o estatuto jurídico de seus indivíduos – a relação autônoma da pessoa com o Estado e o poder exercido por ele – é insignificante. Portanto, qualquer forma de expressão dessa autonomia não passa de um reflexo ideológico da “ditadura da burguesia”. O indivíduo autônomo é um espectro da ideologia burguesa, e a negação de sua identidade [*its*

non-entity] é exposta na crítica ideológica. Nesse espírito, voltando-nos para a arte, devemos fazer o movimento óbvio de incriminação da arte autônoma e seu cânone, e desse ponto em direção à noção de que a arte deve ir “além da autonomia” de modo a participar da reconstrução revolucionária da sociedade. As formas requeridas para tanto serão aquelas pós-autônomas concebidas pelo modelo construtivista.

Essas formas são mais apropriadamente realizadas nas novas mídias engendradas pela indústria moderna. Não haveria argumento convincente para preservar meios antigos, pois eles são o resíduo da ditadura das velhas classes dominantes e podem apenas demover a consciência de volta a atitudes servis, que são “obsoletas” e “objetivamente reacionárias”, para usar termos que eram populares tanto na década de 1920 quanto na década de 1970. O genuinamente Novo emergirá da transcendência do artista em relação à autonomia artística bem como à natureza artesanal da arte dos estúdios e ateliês.

Nesse caso, temos uma maneira de reinventar a arte com base no estado mais desenvolvido das forças produtivas e da divisão do trabalho, um modo de espalhar abordagens criativas em todos os domínios sociais concebíveis com resultados imprevisíveis, uma abertura sem precedentes ao futuro.

Esta é uma opção atraente à emergência permanente e à tarefa extenuante de preservar a “qualidade excedente”, uma alternativa à condição sitiada do artista à moda antiga [*old-school type artist*], incessantemente exaurido pelo simples ímpeto de mudança geral e pelas aparentes restrições do cânone.

No entanto, para justificar a rejeição das artes canônicas e autônomas, é preciso aceitar a revogação da identidade jurídica, tacitamente ou não, com base na crítica leninista da democracia burguesa. Historicamente, a maioria, senão todas as críticas ao leninismo, concentraram-se nisso, observando nesta experiência a defesa das formas de governo autoritárias, até mesmo totalitárias, como uma maneira de revolução autodestrutiva que acarreta desastre social e regressão – do autoritarismo do velho mundo ao totalitarismo do novo mundo.

Este exemplo de argumento contra as categorias leninistas não foi considerado sério durante os anos 1920 e, novamente, nos anos 1960 e 70; o “consenso progressista” era de que seriam reacionários e irrelevantes. Mas este entendimento se desintegrou à luz do desaparecimento da URSS, da confusão contemporânea sobre a natureza do socialismo e do novo reconhecimento do significado global dos direitos individuais e da identidade jurídica.

Sem seguir adiante com a análise, podemos reconhecer que não havia fundamento válido para o tipo de negação da identidade e da soberania exigida pelo leninismo. E, portanto, por extensão, nenhuma validade para a negação da arte autônoma e o descarte de suas formas canônicas em alguma lata de lixo da história.

Se a corrente leninista estava errada sobre a soberania, também deveria estar errada sobre a autonomia.

Se estava errada sobre a autonomia, deveria estar errada sobre a relevação-do-mundo, sobre qualidade artística e sobre o julgamento do gosto.

Se estava errada sobre tudo isso, deveria estar igualmente errada sobre a pintura, assim como estava errada sobre todas as artes canônicas e sua posição e valor tanto antes quanto agora.

Mas, ao dizer “estar errada”, não significa que não contribuíra com algo de valor. A aversão à autonomia, à soberania e ao cânone é autêntica e expressa ressalvas relevantes sobre todos esses assuntos. Tal repulsa tornou-se norma cultural e foi popularizada a ponto de atualmente abranger formas de arte *pop* de cultura de massas. Trata-se de um elemento permanente e irreversível do modo como a arte se desenvolve. Nesse sentido, na arte nada é desperdiçado, nada é irremediavelmente obsoleto, nada é sim-

plesmente “reacionário”.

A ordenação calcada na revelação-do-mundo das artes canônicas permanece válida nos mesmos termos e circunstâncias em que sua aparente antítese – a estrutura artística neoconstrutivista e antiautônoma – logrou sua própria validade.

Isso significa que a pintura é o que sempre foi nos tempos modernos (e talvez em todos os tempos); que sua relação especial com o sentido de independência não pode ser dissolvida pelas críticas que foram elaboradas para este fim. Mas, embora tais críticas tenham falhado em rejeitar a pintura, elas desempenharam um papel importante em legitimar e estimular o desdobramento das novas formas de arte. Uma vez que articulamos essa nova relação por meio de uma despedida crítica dos dogmáticos termos leninista dos anos 1970, somos obrigados a reconhecer que as artes canônicas e as novas formas que funcionam contra o cânone não estão em uma relação ideológico-crítica antagônica entre si. Em vez disso, a legitimidade tanto das artes canônicas quanto das formas mais recentes está enraizada na complexidade e vivacidade do conceito que as enfeixa, o de arte autônoma. As novas formas de arte pós-autônomas, não autônomas ou mesmo antiautônomas, caso ultrapassem a fronteira da pseudo-heteronomia, serão resultado da complexidade e expansividade do

próprio conceito de arte autônoma. Elas não poderão deixá-lo para trás sem nenhum traço na memória ou marca, nem, na melhor das hipóteses, desejarão fazê-lo por si mesmas.

NOTAS

- 1.** Publicado originalmente em WALL, Jeff. Some Comments on the Claims Made For and Against Painting, *Nonsite*, n. 35, maio de 2021. Disponível em: <<https://nonsite.org/some-comments-on-the-claims-made-for-and-against-painting/>>. Acesso em: 10 abr. 2022. A revista *Ars* agradece ao artista a concessão dos direitos de reprodução do texto.
- 2.** Embora o autor não mencione diretamente, a noção de "revelação do mundo" [*Welterschließung*] foi explorada pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2015) em seu consagrado livro *Ser e Tempo* e diz respeito ao modo como os objetos se tornam inteligíveis e significativamente relevantes para os indivíduos por efeito de sua experiência e participação em um mundo ontológico, isto é, um domínio em que operam significados e pressupostos estruturados de maneira holística. Um meio primário de acesso a tal compreensão se daria justamente pela convivência interpessoal e por meio da própria linguagem [N.T.].
- 3.** A definição do belo como "promessa de felicidade" proposta por Stendhal é apresentada em *De L'amour* (1980, p. 59), para versão em português consultar Stendhal (1999) [N.T.].
- 4.** Para versões em português, cf. GREENBERG (2013), ADORNO (2008) e FRIED (1998) [N.T.].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In **Arte e cultura** / trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 27-44.

HEIDEGGER, Martin. **O ser e o tempo**. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

STENDHAL, H.-M. B. **De l'amour**. Paris: Gallimard, 1980.

STENDHAL, H.-M. B. **Do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBRE O AUTOR

Jeff Wall defendeu seu mestrado pela University of British Columbia, em 1970, e dedicou-se à atividade acadêmica ao longo da década subsequente, estudando com o famoso historiador de arte britânico T. J. Clark no Courtauld Institute of Art, em Londres. É conhecido pela produção de fotografias de grande formato com temas que variam de cenários urbanos a *tableaux* elaborados que assumem a escala e a complexidade das pinturas históricas do século XIX. Seus trabalhos integram as coleções da Tate Gallery, Art Institute of Chicago, Hammer Museum, Kunstmuseum Basel, entre outros. Wall atualmente vive e trabalha em sua cidade natal, Vancouver, no Canadá.

SOBRE O TRADUTOR

Leonardo Nones é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), na área de História, Teoria e Crítica, e bacharel em Filosofia pela mesma universidade (FFLCH/USP). Integra a equipe editorial da revista *Ars*.

Artigo recebido
em 22 de abril de 2022 e
aceito em 27 de abril de 2022.