

L'HISTOIRE DE L'ART EST TERMINÉE: UMA OBRA DE ARTE E A MUDANÇA HISTORIOGRÁFICA DO FINAL DO SÉCULO XX

DIANA SILVEIRA DE ALMEIDA¹

Resumo: O presente artigo parte da performance denominada “*L’histoire de l’art est terminée*”, do artista e teórico Hervé Fischer, realizada em 1979 em Paris. A apresentação foi a afirmação artística do fim de uma era, posteriormente fundamentada em um livro do mesmo autor. Permeando entre os conhecimentos da história e da arte, o trabalho procura entender o momento em que a performance fora realizada (pós-modernidade), bem como analisa a crítica que fora levantada: para Hervé Fischer a história da arte realmente terminou?

No dia 15 de fevereiro de 1979, um artista e teórico da arte realizou uma ação intrigante. Ele mediu a *petit salle* do Centro Georges Pompidou em Paris com um cordão branco. Com a outra mão o artista segurava um microfone “(...) com o qual escandia o compasso do estilo artístico passado, como o tiquetaquear de um relógio”. O cordão fora estendido de uma ponta à outra, entre duas paredes da sala na frente de um auditório lotado. Ao fixar o cordão, exclama: “Neste dia do ano de 1979, constante e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada”. Após tal declaração, o artista corta o cordão branco com uma tesoura, e acrescenta em seguida “O instante em que cortei este fio foi o último evento na história da arte” (BELTING, 2012, pg. 206).

Caminhando ao lado da corda cortada, ainda diz que “A extensão linear desta linha caiu, foi uma ilusão de um preguiçoso pensamento. Agora, livres da ilusão geométrica, atentos às energias do presente, nós estamos entrando na era da arte evento pós-histórico, a “*meta-art*” (FISCHER, 1981, pg. 58).

O autor de tal ato se chama Hervé Fischer. Nascido na França em 1941 e atuante até os dias de hoje, o artista e teórico teve uma formação acadêmica completa: graduou-se no ano de 1964 na *École Normale Supérieure*, em Paris, França e concluiu o doutorado em sociologia na *Université du Québec à Montréal*, em Quebec, Canadá. Neste meio tempo, participou de estudos da sociologia da comunicação e da cultura na

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas.



XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS

27 A 31 DE JULHO DE 2015

FLORIANÓPOLIS - SC

Sourbone, na França. O autor tem publicado muitos livros e artigos desde então². Foi justamente pela sua vida acadêmica, direcionada para o estudo da ciência e da tecnologia em relação à sociedade, que Fischer recebe em 1971 a titulação de criador da *sociological art*³. O tema é fundamentado pelo autor em um livro publicado em 1976, intitulado *Théorie de l'art sociologique*⁴.

Concomitante com a produção acadêmica, Hervé Fischer desenvolvia trabalhos artísticos, em sua maior parte com uma forte crítica social. Ele foi artista convidado do Pavilhão francês da Bienal de Veneza em 1976 e convidado especial na Bienal de São Paulo em 1981; participou da exposição Documenta 7, em Kassel, Alemanha, em 1982. Além disso, teve apresentações individuais no *Musée Galliera*, em Paris no ano de 1974; no ICC Antuérpia, na Bélgica, em 1975; teve uma exposição itinerante que passou por São Paulo, em 1976, em Montreal no Canadá em 1981, na Cidade do México (1983), em Buenos Aires (2003), em Montevideu (2004) e em Santiago (2006). As mais recentes são a participação na MNBA Neuquén, na Argentina em 2009, a Bienal de Havana, Cuba, em 2009, e no MAM Ceret, na França em 2010⁵.

Apesar de tantas publicações e feitos artísticos, este trabalho dedica-se ao estudo das particularidades de *L'histoire de l'art est terminée* (Imagem 1), que é o nome da performance já mencionada realizada em fevereiro de 1979. Em 1981 o autor Neste ano o artista já havia publicado dois livros e era professor na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*⁶ de Paris.

² *Art et communication marginale*, Balland: Paris, 1974; *Théorie de l'art sociologique*, Casterman: Paris, 1976; *L'Histoire de l'art est terminée*, Balland: Paris, 1981; *Citoyens-sculpteurs*, Segedo: Paris, 1981; *L'Oiseau-chat (sur l'identité québécoise)*, La Presse: Montréal, 1983; *La Calle adonde llega?* Arte y Ediciones: Mexico, 1984; *Le choc du numérique* (UNTREF: Argentina, 2003; McGill and Queen's University Press, 2006; versão chinesa em 2009); *Le romantisme numérique* (Fides et Musée de la civilisation: Canadá, 2002); *Les défis du cybermonde* (org., P. U. L.: Canadá, 2003); *CyberProméthée, l'instinct de puissance* (UNTREF: Argentina, 2003); *Le déclin de l'empire hollywoodien* (Talon Books: Canadá, 2006; ICAI et Amazonia Ediciones, 2008); *Québec imaginaire et Canada réel: l'avenir en suspens* (2008), *Un roi américain* (2009), *L'avenir de l'art*, (2010), *Nouvelle nature*, MAM: Céret, 2010. Fonte: www.hervefischer.net/cv.php. Acesso em 20/07/2015.

³ Arte sociológica. O autor consegue fundar essa vertente da arte ao unir a teoria e a arte, desenvolvidas por ele próprio.

⁴ A Teoria sociológica da Arte. FISCHER, Hervé. *Théorie de l'art sociologique*. Casterman: Paris, 1976. Este livro, como todos os livros de Fischer, não foi publicado em português. Com o intuito de repensar o estatuto da arte, a sociologia da arte é uma tentativa de polemização dos ambientes político-sociais do presente. (FISCHER, 1981).

⁵ Fonte: <http://www.hervefischer.net/cv.php>. Acesso em 20/02/2015.

⁶ Escola Nacional de Artes Decorativas.



Imagem 1: *L'histoire de l'art est terminée*, Hervé Fischer, Performance, Paris, 1979. Fonte: <http://www.hervefischer.net/cv.php>. Acesso em 28/01/2015.

A performance de Hervé Fischer encontra-se em uma categoria da arte denominada Arte Conceitual. Esta é considerada a última vanguarda do século XX e também a de maior repercussão e duração. O movimento que teve início no começo dos anos 60 e abrangeu artistas do mundo inteiro. O conceito central do movimento estava na crença de que a arte estava na ideia e não no objeto final. O desapego aos resultados finais gerou diversas formas possíveis de arte. Ou seja, a arte se desapega da necessidade de construção de um objeto a ser vangloriado e expande seu campo de possibilidades.

(...) a partir de meados da década de 60 e de uma geração mais jovem é que a contribuição revolucionária de Duchamp incendiou a imaginação de tantos artistas que o seu “movimento de um homem só” converteu-se em multidão. Alcançando sua mais pura e mais ampla expressão, a sua “arte como ideia” foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias. (SMITH in STANGOS, 2000, pg. 224)

O ato artístico de Herve Fischer portanto, é desapegado da necessidade de um objeto como resultado final. A performance é o tipo de arte efêmera, onde o artista utiliza de seu próprio corpo como instrumento para realização da arte. O que fica de material para a posteridade é somente o registro fotográfico, como na Imagem 1, “(...) a

fotografia é utilizada cada vez mais para documentar a variedade de ações e performances que formam um complemento que via crescer a sua influência no que se refere à arte conceitual estritamente ‘analítica’” (WOOD, 2002, pg. 45). Esta tendência analítica, registrada pela fotografia, se aplica à apresentação performática desenvolvida por Fischer em 1979. Nela, a arte está na mensagem crítica que ela pretendeu transmitir.

L’histoire de l’art est terminée foi uma afirmação artística do fim de uma era. Ela porém, não estava sozinha. No ano de 1981 Hervé Fischer publicou um livro com o mesmo nome⁷. Nele, o sociólogo expõe os porquês da performance, o que ela representa e o que ela critica. Uma das colocações do autor é a constatação de que “*Les artistes d’avant-garde sont devenus à eux-mêmes leur propre public*”⁸ (FISCHER, 1981, pg. 75). Para entender melhor tal colocação precisamos rever alguns atributos encontrados na História da Arte.

A crítica à Modernidade Artística

Por vanguarda, do francês *avant-garde*, podemos entender a ideia de estar à frente, do novo e da ruptura, utilizado para exemplificar a busca da originalidade nas obras de arte (CANTON, 2009). As vanguardas artísticas são movimentos da arte marcados por manifestos e estilos artísticos ocorrentes no período da Arte Moderna. A primeira vanguarda, considerada o começo da modernidade artística, é fundada no ano de 1874, um movimento denominado Impressionismo.

Com este estilo de pintura o artista procurava representar na imagem a impressão que ele tinha das cenas que observava, na intenção de capturar a natureza com a máxima originalidade. Através da percepção e da intuição, pintava as cores que via, com pinceladas livres e gestuais (FARTHING, 2009). O pintor explora a forma, a experimenta e inaugura um universo repleto de possibilidades de criação em arte.

Desde então a vontade de inovação cresceu no meio artístico tornando-se uma característica marcante do período moderno: “(...) a modernidade é, acima de tudo, reação contra o estilo predominante – o que faz com que dentro do próprio programa da modernidade os estilos ou movimentos se sucedam com uma rapidez não observável até o século XVIII” (COELHO, 2001, pg. 40). Deste modo, depois do Impressionismo outras correntes começaram a se organizar em escolas, posteriormente sistematizadas pelos críticos como os “ismos” (Impressionismo, Pós-Impressionismo, Cubismo,

⁷ FISCHER, Hervé. *L’Histoire de l’art est terminée*, Balland: Paris, 1981.

⁸ Os artistas da vanguarda tornaram-se o seu próprio público.

Futurismo, Expressionismo, Fauvismo, Dadaísmo, Surrealismo, Arte Pop, Arte Conceitual, Construtivismo Russo, Neoconcretismo etc.).

Cada movimento buscava a sua originalidade formal e o desenvolvimento de uma linguagem autônoma da obra de arte (CANTON, 2009). Apesar de muitos desses movimentos e artistas terem por pano de fundo motivações sociais e/ou políticas, o discurso que envolvia suas ideias, em sua maioria, era o modo de transposição destas para a obra de arte. O “como fazer” ou – para utilizar o termo científico utilizado pelos historiadores e críticos da arte – o “estilo”, é a marca registrada de cada um desses “ismos”. A exploração da forma é portanto, marcante na arte do século XX.

Nesta sede por inovação, os artistas da modernidade estão constantemente produzindo diferentes técnicas e meios de pensar a arte, caracterizando o momento com um grande experimentalismo que “(...) acaba por afastar-se do público, que passa a achar suas manifestações ora estranhas, ora inquietantes e de difícil compreensão” (CANTON, 2009, pg. 49).

Com a mudança do pensamento, o modo como a história da arte estava sendo feita começa a sofrer críticas tais como a de Belting que diz que “(...) no par conceitual “História” e “estilo” é dada a conhecer a verdadeira fisionomia da modernidade, à qual hoje se repreende por ter possuído uma imagem unilateral da história e uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada.” (BELTING, 2006, pg. 64). O autor deixa claro o problema da Modernidade artística ser guiada por um sistema, construída pelo estilo e postulada pela história da arte. Tal citação pode ser melhor esclarecida com o parecer de Arnold, segundo ela “(...) o problema em nos concentrarmos nos elementos formais, tais como o estilo, é que o próprio estilo vira o tema da discussão, em lugar das obras de arte.” (ARNOLD, 2008, pg. 18). O que os autores estão querendo dizer é que existe um problema nas narrativas que deixam de lado a arte em si, algo que pelas indicações, é comum na arte moderna.

As produções em arte começam a questionar essa necessidade de pertença a um estilo e o conseqüente afastamento do público:

(...) A partir da década de 1980, muitos artistas sentem necessidade de se reaproximar da realidade e do público e retomam a ideia da narrativa. Eles passam a buscar uma produção que se relacione diretamente com os fatos e os movimentos da vida e deixam de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer de si mesma, descolada dos limites impostos pela vida real (CANTON, 2009b, pg. 26).

Com esta mudança ocorre uma reflexão por parte das narrativas que fundamentavam as produções até então, que deixam de corresponder às novas perspectivas da prática em arte. É neste contexto de discussão artística que Hervé Fischer irá declarar em 1979 que “(...) a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada” (BELTING, 2012, pg. 206). No entanto, estas mudanças em relação às narrativas são perceptíveis em diversos campos do saber, não somente nas Artes.

Pós-modernidade: ficções e relações possíveis entre arte e história

Os últimos anos do século XX, período em que foi realizada *L’histoire de l’art est terminée* – bem como o período em que Hervé Fischer tem uma larga produção teórica/artística –, estão mergulhados em um contexto onde questões denominadas de “pós-modernas” estavam em voga. A Pós-Modernidade procede à Modernidade com a intenção de colocar em dúvida as constituições deste momento primeiro.

Por pós modernidade é possível compreender o lugar onde se trabalham as diferenças e as rupturas práticas e teóricas. Como o próprio nome sugere, a pós-modernidade é uma tentativa de ressignificação do período anterior. Logo, procurar definir um conceito, ou melhor dizendo, caracterizar o que se enquadra na pós-modernidade é contraditório, já que a partir do enquadramentos de ideias se faz uma ação comum na modernidade:

O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural". Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). (HUTCHEON, 1991, pg. 13)

Em vias gerais, a pós-modernidade procura questionar as grandes narrativas, postuladas como verdades absolutas. Ela problematiza as certezas, considerando o processo mais importante que o resultado final. Trabalha com a natureza dos discursos, e das ficções presentes nas narrativas (HUTCHEON, 1991). O pós-modernismo aceita a existência do efêmero, do fragmentário e do caótico e procura trabalhar a partir deles (HARVEY, 2011).

No campo da História, a modernidade foi palco de uma larga produção do que hoje chamamos de narrativas-mestras (também presentes na historiografia da arte),

escritas por “grandes autores” que “seriam aqueles capazes de encerrar um debate, estabelecendo *a verdade*, um conhecimento objetivo e inquestionável” (VASCONCELOS, 2005, pg. 86). A condição pós moderna por sua vez, entende que as criações humanas são induzidas por questionamentos pessoais, de modo que “(...) todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, pg. 15). O novo pensamento ocasionará em uma aversão à essas narrativas totalizantes, bem como colocará em cheque a condição de verdade em um texto histórico.

Portanto, a pós-modernidade questiona o que já se tem como verdade. As definições são colocadas em cheque, de modo a serem re-significadas. Entende-se como uma renovação do saber científico, que necessita ser re-adequado aos novos parâmetros. Assim as fronteiras se confundem, e a generalização já não é considerada um modo eficaz de compreender a sociedade. No entanto, este re-ajuste não significa que as novas conclusões devem ser fechadas, pelo contrário. Um dos fundamentos da pós-modernidade é a valorização e o reconhecimento do “processo”. Ou seja, o processo é o que importa para as negociações e as contradições pós-modernas, e não um produto satisfatoriamente concluído e fechado (HUTCHEON, 1991). A análise dos fatos ocorre por intermédio de, segundo Coelho (2001), uma “parataxe”, que seria

(...) um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. (...) A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação. (COELHO, 2001, pg. 96-97)

Em se tratando de textos acadêmicos cujo objetivo é a compreensão da cultura de um lugar específico, um método não-paratático seria o método totalizante, que observaria casos gerais e isolados compreendendo-os como constantes e determina-os como sendo a verdade. Um método paratático observaria os costumes de vários núcleos pertencentes àquele lugar, levantaria os fatos e aproximaria relações que a princípio podem não parecer evidentes, ou até mesmo relacionáveis. Mas na justaposição das diferenças, onde há o “buraco negro” citado por Coelho, surge uma significação.

Justamente por esta natureza problematizante, a pós-modernidade possui proximidade com a teoria histórica. No final da década de XX, autores da história, da arte e da filosofia, envolvidos pelas ideias pós-modernas, irão rever as construções historiográficas. Eles fazem um levantamento do que já foi dito sobre os fatos históricos, e questionam as postulações de verdade. É um momento onde a natureza do discurso começa a ser re-pensada:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, pg. 122)

Ou seja, a partir da revisão detalhada e dos questionamentos levantados pela pós-modernidade, percebe-se que os discursos históricos estão envolvidos pela "imaginação modeladora". Segundo Coelho (2001) isto se faz visível ao notar que os discursos estão preocupados com a emissão de juízos de valor. Em outras palavras, compreende-se que o discurso não é imparcial, nele estão contidas as ideologias e considerações do autor – os "construtos humanos". Além disso entende-se que são essas percepções humanas são determinantes para a produção do sentido dos acontecimentos históricos.

As décadas do século XX vivenciadas por Fischer são marcadas por autores que irão trabalhar em meio à mudanças historiográficas, bem como questões que são impulsionadas pelos âmbitos sociais e políticos. Estas preocupações se tornaram características culturais do período, e é a partir delas que o discurso histórico é produzido:

A cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes chamou de "dado" ou de "óbvio" em nossa cultura. (HUTCHEON, 1991, pg. 15)

Percebe-se portanto que o artista/teórico estava envolvido por um momento onde a ficção e a veracidade do discurso estavam sendo colocados em dúvida. A obra que questiona justamente uma escrita histórica da arte apresenta de uma maneira ficcional a crítica aos meios tradicionais da historiografia. Diferente dos outros períodos históricos, a Pós-Modernidade histórica e a artística são concomitantes, o que pode explicar a correlação das colocações de Fischer com a pesquisa histórica que questiona as grandes narrativas.

A teoria de Hervé Fischer

Fischer estava envolvido em um contexto social, político, ideológico e artístico que exigia uma postura diferenciada de autores que estavam produzindo história da arte. Seria um grande erro pensar que somente fatos artísticos podem ter auxiliado na construção da ideia de fim da história da arte postulada pelo autor: o social e o político possuem uma influência direta nessas questões⁹, bem como a teoria historiográfica, que ocorre na mesma época de seu trabalho.

Em meio à estas transformações, o autor é um dos primeiros a perceber a procura pela inovação das vanguardas afasta o público desavisado da arte. Para ele, era inevitável que essa vontade exaustiva do “novo” deveria ser abandonada para se manter viva a atividade artística. O que deve acabar é a história da novidade. Ainda no prefácio do livro Hervé diz que

*La fin de l'Histoire de l'art ne signifie nullement la mort de l'art. Au contraire. Car en échappant à l'illusion historicienne et au mythe prométhéen du progrès en art, nous redécouvrons ses liens avec le mythe faustien : l'art est une expérience-limite de lucidité, pour éclairer l'image du monde. (FISCHER, 1981, pg. 5)*¹⁰

⁹ Eventos como os processos de descolonização, abertura política na URSS, unificação das Alemanhas Oriental e Ocidental, recrudescimento e enfraquecimento da Guerra Fria, foram marcadores dos últimos vinte anos do século XX. Da mesma forma, questionamentos que se materializaram em críticas sociais e políticas, tais como movimentos feministas, estudantis, raciais, em diversas esferas, inclusive na cultural, foram determinantes para se pensar no contexto em que operam as transformações na historiografia tanto da arte quanto da história. Por motivos de espaço/tempo, esta discussão será abordada no texto em um outro momento.

¹⁰ “O fim da história da arte não significa necessariamente a morte da arte. Pelo contrário. Para escapar da ilusão histórica e do mito prometeico de progresso na arte, redescobrimos os seus laços com o mito de Fausto: a arte é uma experiência-limite lúcida para clarear a imagem do mundo” (tradução da autora).

A história como um progresso tem sido muito criticado desde então. A ideia de evolução colocada pela histórica acaba por colocar o novo como algo melhor, e por muitas vezes destrói o antigo. Pensar desta maneira é ignorar todos os atributos e estratégias utilizadas pelos movimentos anteriores. O novo, por mais que precise ter suas bases e objeções, não significa a destruição do antigo.

Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido. (JUDD in FERREIRA e COTRIM, 2006, pg. 97)

No entanto, ao dizer que “(...) livres da ilusão geométrica, atentos às energias do presente, nós estamos entrando na era da arte evento pós-histórico, a “*META-ART*” (FISCHER, 1981, pg. 58), o autor acredita que o apego ao antigo impede o pensar crítico do presente. Esta “meta-arte” é o que Fischer chama de “arte pós-história” (FISCHER, 1981, pg. 62). O autor percebe que a História realizada na Modernidade artística procurava secularizar aquela forma de arte específica. Entende ainda que o artista deveria se encaixar em uma narrativa criada pela História para ser reconhecido, de modo que a arte perdeu sua verdadeira função.

Le capitaine de banque ou d'industrie qui s'approprie une parcelle de cette symbolique en achetant un “chef-d'œuvre” de l'avant-garde, pense bénéficier au regard de ses employés et de ses clients de l'aura: il a les signes d'appartenance à la caste des créateurs (d'affaires ou d'art, c'est là qu'agit l'identification). Il a la légitimité culturelle qui cautionne dans la société capitaliste la création de richesses. (FISCHER, 1981, pg. 72)¹¹

O problema não está na arte, mas sim na ideia de mercado, que usurpa os artistas e induz à criação de obras que são feitas com fins comerciais. Estas por sua vez, eram legitimadas pela escrita histórica e crítica da Arte. A maneira que as vanguardas artísticas seguiam o seu curso, voltadas para o experimentalismo artístico e determinadas pelo que escrito sobre elas, impede a realização de uma arte que seja fundamentada com as questões sociais do tempo presente. Segundo sua teoria

¹¹ “O chefe do banco ou da indústria que se apropria de uma parcela deste símbolo através da compra de uma “obra-prima” de vanguarda, pensa se beneficiar em relação aos seus funcionários e clientes de aura: ele tem um signo de pertença à casta dos criadores (do mercado ou da arte, que atuam na identificação). Ele é um legítimo homem da cultura, que endossa na sociedade capitalista a criação da riqueza.” (tradução da autora)

sociológica da arte, a verdadeira função da arte é a preocupação com o meio: a reflexão e análise devem ocorrer acerca das implicações sociais.

L'histoire de l'art est terminée comme histoire de la nouveauté, mais non comme réflexion et production socio-analytique. (...) Lors d'une performance où nous avons en forme de provocation déclaré la fin de l'histoire de l'art, on nous a posé cette question: comment penser hors des cadres historiques de la conscience? Notre idée n'est pas de supprimer l'histoire, comme chacun (...), mais l'Histoire, celle qui ne se conçoit que comme une Fin, un but final avec une succession linéaire. Notre projet, c'est de redécouvrir les valeurs éthiques et perceptives du temps présent et de la vie. (FISCHER, 1981, pg. 149) ¹²

O fim da arte, provocado pela realização de uma performance em 1979, significa portanto, uma ressignificação dos valores históricos. Seria a reformulação do uso das narrativas, dando liberdade à arte para seguir o seu curso sem o direcionamento da história e da crítica. Desapegada do texto, a arte pós-histórica pode voltar a exercer a sua principal função: a de servir à sociedade.

Encaminhamentos finais

Esta proposta do fim da história da arte influenciou outros teóricos, em questão de pouco tempo. O historiador da arte alemão Hans Belting publicou em 1983 o livro *Das Ende der Kunstgeschichte?*¹³. Em 1984 o filósofo americano Arthur Danto publicou um artigo denominado *The End of Art* ¹⁴. Em uma visão geral nenhum autor diz que a prática de escrever sobre a arte acabou, mas sim que seus padrões devem ser repensados. “Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, mas o de que, qualquer que fosse a arte que seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora.” (DANTO, 2006, pg. 5).

Logo, a perspectiva iniciada pela performance de Fischer em 1979 implica em um novo pensamento acerca da historiografia da arte. Coloca em cheque o momento artístico em que ocorreu: a modernidade, a crítica e repensa os modelos que fundamentavam a sua existência. Também questiona a escrita histórica da arte que até então visa forçar a inovação e acaba por legitimar os objetos da arte.

¹² “A história da arte terminou como a história da novidade, mas não como reflexão da produção sócio-analítica. Durante uma apresentação onde nós, em forma de provocação, declaramos fim da história da arte, nós nos colocamos esta pergunta: como pensar fora das configurações históricas da consciência? Nossa ideia não é para suprimir a história, como um todo, mas a História que é concebido apenas como um fim, um objetivo final com uma sucessão linear. Nosso projeto é redescobrir os valores éticos, as perspectivas do tempo presente e da vida” (Tradução da autora).

¹³ “A história da arte acabou?” (Tradução da autora).

¹⁴ “O fim da arte” (Tradução da autora).

Entende-se ainda que a pós-modernidade era o momento em que o artista estava inserido. As discussões teóricas da história, que apresentam a necessidade de fim das grandes-narrativas e questiona as postulações de verdade impregnadas pelos discursos, são debates comuns à época. Estes parecem ter exercido influência na percepção de fim da história da arte trabalhada por Hervé Fischer.

Este trabalho procurou voltar o olhar para as provocações apresentadas em 15 de fevereiro de 1979 pelo artista e sociólogo Hervé Fischer. Intentou perceber os detalhes de sua execução, e da vida de seu feitor, bem como as implicações teóricas que gerou. É notável que a afirmação propiciou a ampliação de novas possibilidades historiográficas em arte. As implicações que isto gerou são um debate interessante mas para tanto, será necessário um outro trabalho.

Fontes:

FISCHER, Hervé. **L'Histoire de l'art est terminée**. Paris: Baland, 1981. Disponível em:

http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf. Acesso em: 01/12/2014.

Site: http://www.hervefischer.net/text_en.php?id=3. Acesso em 20/02/2015.

Referências Bibliográficas:

ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. São Paulo: Ática, 2008.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. Coleção temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos e versões**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.

FARTHING, Stephen. (org.) **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e indícios**. 2ª edición. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 23ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pg.96-106.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas**. 16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/038.pdf> (acesso em 28/12/2013).

SMITH, P. **Arte Minimalista**, 2000 in STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VASCONCELOS, José Antonio. **Quem tem medo de teoria?**: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.