

## Arte e modernidade – entre fins e recomeços

Roberto Conduru

### Arte múltipla, modernidade turbulenta

De meados do século XIX ao presente, período compreendido pelo curso “Artes Visuais: Cultura e Criação”, muitas foram as transformações no que se convencionou designar por obra de arte. Existe um princípio capaz de dar sentido a um conjunto diversificado de realizações que reúne, por exemplo, os filmes de Louis e Auguste Lumière, as colagens de Pablo Picasso, os readymades de Marcel Duchamp, os espaços e móveis de Gerrit Rietveld, o sistema de pictogramas de Otl Aicher, as fotomontagens de David Hockney, os costumes de Issey Miyake, os vídeos de Bill Viola?

Apesar dessa grande variedade, é possível ver algumas questões que perpassam a contínua mudança da arte no contexto da modernidade. Para tanto, além de refletir sobre o campo da arte por intermédio das obras artísticas, é preciso pensá-lo tendo em vistas as profundas transformações ocorridas nas estruturas sociais, nos sistemas de produção do ambiente, nas maneiras de refletir e viver.<sup>1</sup>

Em paralelo com o moderno redefinir das instâncias socioculturais, a arte vem tentando se ressituar, procurando liberar-se da obrigatoriedade de instituir e representar os poderes político, religioso e econômico, almejando uma autonomia coordenada com as demais práticas humanas de agir e pensar. Nos termos relativos à indústria, um dos vetores do período, seria possível falar em novos modos de produção, distribuição e consumo da arte. Socialmente, em novos objetivos, funções, agentes, públicos, lugares, jogos artísticos, implicando outros conceitos, mais coerentes com a mentalidade da época. Nova arte que vem de par com a crise das tradições artísticas e da própria idéia de tradição, que se delineou em permanente tensão com os turbulentos processos sociais da modernidade.

### Da obra de arte: meios, modos, tipos, estatuto

Um dos traços característicos da modernidade é a troca do modo artesanal de fabricar o ambiente da vida humana pela tecnologia industrial. Passagem do artesanato à indústria que implicou mudanças não só no fazer artístico, nos modos de representar e no surgimento de outros tipos de obra, como também, sobretudo, na redefinição do estatuto da arte.

Não mais limitada a conformar o aparato do poder, a arte teve que procurar outros fins, processos, modalidades, tipos, configurações. Os meios artísticos existentes até o início do século XIX – desenho, pintura, escultura, gravura, arquitetura, paisagismo – renovaram-se tanto em virtude do desdobramento de questões próprias – colagem, assemblage, abstração, monocromo – quanto em resposta ao surgimento de novos meios artísticos: fotografia, cinema, readymade, performance, vídeo, instalação, intervenção institucional, rede eletrônica. A princípio, parece que os meios da arte se expandem em processo aparentemente sem fim.<sup>2</sup> Contudo, segundo Rosalind Krauss<sup>3</sup>, mais do que ampliar o campo da arte ou substituir os meios artísticos tradicionais por outros deflagrou-se uma condição segundo a qual a arte não está mais vinculada a meios especificamente artísticos, não se definindo, portanto, a partir da especificidade de seus meios.

<sup>1</sup> Para uma introdução sintética sobre as relações entre a arte e o sistema cultural na modernidade, ver Argan (1988).

<sup>2</sup> Sobre a redefinição e a crise dos meios artísticos, ver o texto de Vera Beatriz Siqueira (2007).

<sup>3</sup> KRAUSS, 1999.



Renovados ou novos, os meios da arte têm se desdobrado em confronto com a indústria, seja incorporando como princípios formadores questões como abstração, montagem e seriação, seja dialogando intensamente com a nova tecnologia – desde a fotografia e o cinema ao vídeo, à informática e a outros sistemas eletrônicos. Também há, contudo, em sentido oposto, a sua recusa, como na Arte Povera e na obra de Eva Hesse, por exemplo, que negam a lógica e as conquistas da era industrial. Walter Benjamin, em ensaios como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”, analisa o impacto da industrialização sobre o campo artístico, a conseqüente perda de aura da obra de arte, as possibilidades de delinear um novo estatuto para a arte.<sup>4</sup>

Diversidade de posições que também caracteriza os desdobramentos dos modos de representar. De maneira semelhante, realismo, formalismo, abstracionismo, expressionismo, informalismo e inexpressionismo, entre outras tendências, decorrem tanto de pesquisas especificamente artísticas quanto de interlocuções com os fazeres e os modos de refletir na modernidade.<sup>5</sup>

Tendo em vista a variedade de coisas e ações entendidas como obras que constituem o campo da arte, parece que tudo no mundo, todo tipo de objeto e prática, pode vir a ser arte. Sobretudo, se pensarmos nas idéias e realizações produzidas a partir da segunda metade do século XX: “O vazio”, de Yves Klein, o “Trenzinho”, de Mira Schendel, “Uma e três cadeiras”, de Joseph Kosuth, “Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias”, de Marcel Broodthaers, “O céu e a terra”, de Bill Viola.

Em resumo, a esfera da arte não mais se caracteriza por técnicas, meios, modos de representar ou tipos de obra. Mas isso será factível? Tudo, qualquer coisa ou ação, pode ser efetivamente arte? Não seria isso o fim da arte, a sua dissolução? Ou o contrário: a constatação de que o coeficiente propriamente artístico das obras de arte não coincide com seus meios e tipos, devendo a esfera da arte ser definida para além deles.

Quanto ao fato de se substituir o fazer artesanal pelas técnicas industriais, justamente a partir do campo artístico, depois de tantas resistências, projetos, tentativas, fracassos e decepções relativas à possibilidade de reverter ou de redirecionar esse processo, mais do que a troca de um modo de fabricar por outro, o que se verifica é a crise no âmbito da produção do real. Diante do declínio incontornável do artesanato e da impossibilidade de a indústria prover uma lógica minimamente aceitável de gestão ambiental, a arte passa a funcionar não mais como exemplo para as demais ações, coisas e lugares, e sim como paradigma crítico dos modos de agir e de pensar humanos. Não pode, portanto, ser entendida como uma unidade formal que identifica artefatos e culturas – um estilo –, constituindo um conjunto nada coeso de respostas de vieses artísticos aos problemas postos socialmente.

Até hoje encontramos obras de arte que são objetos únicos, feitos extraordinários: as pinturas de Anselm Kiefer, as esculturas de Richard Serra, os vestidos de John Galiano, por exemplo. Contudo, longe de serem modelos de ideação e fazer para outros objetos, espaços e ações, essas obras e o seu vir-a-ser são referências problemáticas para os demais artefatos e práticas humanas.

Sem abdicar dessa condição de baliza crítica e visando a um maior alcance público estão as obras de arte produzidas em série, que desdobram a aventura iniciada com o invento das técnicas desenvolvidas para reproduzir textos e imagens no primeiro alvorecer da modernidade. Estejam mais próximas do artesanato (os pôsteres de Henri de Toulouse-Lautrec e as gravuras de Oswaldo Goeldi) ou do regime industrial (os cartazes de El Lissitzky, as serigrafias de Josef Albers, as fotografias de Henri Cartier-Bresson, os múltiplos de Franz

<sup>4</sup> BENJAMIN, 1985, p. 165-196.

<sup>5</sup> Sobre a representação na arte na modernidade, ver o texto de Vera B. Siqueira (2007).

Weissmann), é claro o desacordo entre essas realizações e o status quo, ao qual respondem com maior ou menor crítica, de modo revolucionário, reformista ou resignado.

Expansão do alcance da arte que foi levado muito adiante pelas vanguardas construtivas: Suprematismo, Neoplasticismo, Bauhaus, Concretismo. Em vez da unicidade ou dos objetos produzidos em série, todos ainda um tanto excepcionais, esses movimentos pretendiam o fim da arte com a reformatação do ambiente segundo os novos princípios artísticos. Não haveria mais diferença entre objetos artísticos e não-artísticos, diferenças quantitativas, qualitativas, hierárquias. Se Piet Mondrian seguiu até o fim fabricando telas únicas, criticamente referenciais, idealizadas como as últimas antes da reestruturação do real pela arte, os profissionais do desenho industrial querem e acreditam poder acabar com o objeto modelar, abolir a obra de arte, excluir de vez a idéia de arte do horizonte da cultura. No regime industrial, técnicos elaborariam projetos, desdobrados em protótipos, a serem revistos, corrigidos e reproduzidos em larga escala: roupas (o prêt-à-porter em vez da haute couture), móveis (Charles Rennie Mackintosh, Marcel Breuer, Ettore Sottsass, irmãos Campana), edifícios (Max Bill). Apesar das variadas tentativas, permanece, contudo, o caráter exemplar da obra, persistindo a dúvida: caso esse ideal se efetivasse, nada seria arte, ou tudo passaria a sê-lo?

No pólo contrário, não deixam de existir obras e ações que, opondo-se aos processos racionalizantes em curso, reafirmam a condição especial, excepcional, da arte moderna. Modalidade poética de crítica, o Surrealismo valoriza imagens e objetos insólitos, gerados a partir do inconsciente em uma sociedade cada vez mais irracional. Frente à lógica uniformizante, o Dadaísmo aposta em práticas contestatórias, anárquicas e subversivas por meio das quais a arte chega a ser atécnica, antiarte, inestética.

A Pop Art (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein) e o Minimalismo (Carl André, Donald Judd, Robert Morris) constituem uma etapa decisiva no processo de reversão do caráter exemplar que a obra de arte tinha no regime do artesanato. Embora lidem com peças únicas e se valham de procedimentos industriais, esses movimentos revêem tanto os comprometimentos mercadológicos intrínsecos à unicidade da obra de arte, sua dimensão fetichista, quanto o idealismo inerente às tentativas de reconfigurar o ambiente com os princípios supostamente racionalizantes da indústria. Apesar das muitas diferenças existentes em si e entre si, aprofundam o significado crítico da arte na modernidade, radicalizando sua função negativa no campo cultural. Configuram, assim, um momento de virada: a passagem da arte moderna à contemporânea. Recomeço da aventura artística na modernidade que se instaura devido à consciência dos limites impostos pelas esferas sociais à arte, exigindo dos artistas uma maior reflexividade capaz de propiciar intervenções crítico-poéticas em um sistema mais e mais cerceador.<sup>6</sup>

Também corrosivas, investindo contra o entendimento da obra de arte como mercadoria, como fator alienante, são as realizações de natureza efêmera (performances, happenings, instalações temporárias) que por vezes chegam ao paradoxo de serem não-obras, as obras em sítios não-usuais à arte (em lugares remotos – Land Art – ou em espaços não-artisticamente institucionalizados), as obras de crítica institucional (artística ou não), as obras virtuais (Web Art). Usufruindo da ampliação aparentemente sem fim dos limites da arte estão realizações como “I like America and America likes me”, de Joseph Beuys, “Mining the Museum”, de Fred Wilson, os acontecimentos-ambientes de Allan Kaprow, a intervenção temporária de José Resende no projeto Arte/Cidade, “Pier em espiral”, de Robert Smithson, as inscrições em letreiros luminosos urbanos de Jenny Holzer, “4 dias 4 noites”, de Artur Barrio. Contudo, peças geralmente de referência (esboços, projetos, maquetes, sobras, memórias, fotos e vídeos de registro, catálogos) são convertidas em itens

<sup>6</sup> A esse respeito, ver Brito (2005, p. 74-88).

passíveis de serem comercializados e enquadrados institucionalmente. Se algumas estratégias artísticas vão além, se estruturando sem gerar obras nem traços que possam ser comprados e vendidos como objetos, persiste o processo de captura e enquadramento pelo sistema de arte, com a remuneração das ações artísticas como serviços que podem até ser adquiridos e colecionados.

A princípio, parece só ser possível ao artista atuar nas poucas brechas existentes, intervir sabendo que logo será capturado. Com certeza, a condição contemporânea não admite atitudes ingênuas, irrefletidas, nem heroísmos. Todavia, vale lembrar que à arte nunca faltaram limites a serem transpostos. O cerceamento contemporâneo não deixa, portanto, de aticar os brios artísticos. Mais do que um desafio, o peso do sistema cultural se constitui como um dos elementos motores, efetivamente de propulsão, das ações artísticas. É, ao mesmo tempo, com e contra a estrutura do sistema que pode emergir a potência crítico-poética da arte.

### **Artista, público e outros agentes do sistema de arte**

Nesse processo, também tem-se redefinido o papel do artista e seus modos de agir. Ainda vige a idéia de que o artista é um artesão reflexivo, cujo saber engloba conhecimentos profundos relacionados aos materiais, às técnicas, às formas, às demandas funcionais, à tradição artística. Entretanto, os artistas desdobraram-se em muitos tipos, alguns bem diferentes e distantes, tanto entre si quanto da imagem tradicional de artista. Como visto, em um extremo, o artista quer ser um técnico especializado em questões visuais, plásticas, materiais e produtivas – o designer que almeja redesenhar o real: Gerrit Rietveld, Josef Albers, Marcel Breuer, Max Bill, entre muitos.

No pólo oposto, a figura do artista redefine-se como um pensador da arte, de seu sistema e de sua situação no quadro sociocultural, cujo papel é questionar, criar dúvidas e polêmicas, intervir, chegando a ser quase um ativista. Ao pôr em cheque os mecanismos de enunciação do que é arte, Marcel Duchamp revelou-se o enxadrista mor da arte na modernidade, iniciador e patrono de uma linhagem que, recentemente, tem como figuras de proa Andy Warhol, o dândi que se tornou um verdadeiro profeta da arte na era da cultura midiática; o professor Joseph Beuys, que em uma performance demonstrou como ensinar arte a uma lebre morta; o curador que faz poesia com as práticas de reificação cultural – Marcel Broodthaers e seu “Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias”.<sup>7</sup>

Como é forte na modernidade a idéia de tabula rasa, do grau zero estabelecido a partir do rompimento com a tradição, é bem constante e potente, sobretudo nas vertentes construtivas – Construtivismo Russo, Suprematismo, Neoplasticismo, Bauhaus, Concretismo –, a idéia do artista como criador, alguém livre dos impedimentos pretéritos e apto a criar, com raciocínio, inventividade e imaginação, uma nova arte com os meios artísticos renovados e novos. A crença no artista como criador não consegue, contudo, impedir a percepção de uma crise da inventividade não menos moderna, da qual emerge a figura, também freqüente e forte, do artista como apropriador. De modo simples: se um faz, o outro escolhe. As práticas de apropriação são evidentes na presença de elementos não imediatamente artísticos nas colagens de Pablo Picasso, ou no deslocamento para o campo da arte de objetos utilitários do mundo industrial, como feito por Marcel Duchamp em seus readymades, que alcançam as colagens de Mimmo Rotella, “Uma e três cadeiras”, de Joseph Kosuth, e a prática tão difundida contemporaneamente do artista como etnógrafo e sua “arte ‘quase antropológica’”.<sup>8</sup> Entretanto, telas como Olympia, de Édouard Manet, e Les Demoiselles d’Avignon, de Pablo Picasso, por exemplo, constituem-se apropriando-se

<sup>7</sup> A esse respeito, ver: De Duve (1996, p. 373-425); Foster (1996, p. 5-32); De Duve, Thierry (1989, p. 3-14).

<sup>8</sup> FOSTER, 2005, p. 137-151

de e reprocessando plasticamente imagens e temas de obras pretéritas – uma prática usual na arte ocidental.<sup>9</sup> O que leva a concluir como são tênues e tensos os limites entre pureza e impureza nos meios, entre criar e apropriar em arte. Não é difícil, portanto, deduzir que a crise no criar está associada ao colapso de valores tradicionais, nem concluir quão problemático é o mito da inventividade artística e a obsessão pelo novo na modernidade.

O que conduz a questões relativas à autoria, a sua condição individual ou coletiva. É o artista que produz a obra de arte? Só o artista? E os demais agentes e instâncias do sistema de arte? Questões que remetem a um elemento fundamental da arte, um que sempre esteve presente e também tem se transformado nessa conjuntura: o jogo da arte.<sup>10</sup>

Com efeito, esse jogo nunca acontece apenas com a obra de arte. E mais: o jogo, a interação, é um dos elementos que a constitui. Obra de arte alguma existe sem alguém, sem um observador, por mais disperso que seja, capaz de responder às suas demandas e provocações, de com ela interagir. À noite, quando o Museu do Prado está fechado e ninguém circula no salão escuro, *Las Meninas*, a magistral pintura de Diego Velázquez, uma das obras-primas da história da arte que reverbera na modernidade, não passa de uma camada de tinta a óleo entranhada em um pedaço de linho armado sobre um chassi de madeira emoldurado e pendurado à parede. Continua sendo uma obra de referência, um objeto de alto valor, preciosíssimo, que demanda sistemas sofisticados de proteção, mas não funciona efetivamente como obra de arte, falta-lhe o público, o outro com quem jogar.

Se o artista é o primeiro observador da obra de arte, esta, para continuar a sê-lo, precisa do interesse de alguém, necessita constituir uma audiência por meio de processos interativos. Todavia, são variados os jogos artísticos. As obras propõem jogos, pressupõem modos diversos de fruição, diferentes tipos de observador. Pinturas como “*A dança*”, de Henri Matisse, esculturas como “*Mulher em pé*”, de Alberto Giacometti, objetos como “*Roda de bicicleta*”, de Marcel Duchamp, lugares como “*Pier em espiral*”, de Robert Smithson, e intervenções temporárias, como a de José Resende no projeto *Arte/Cidade*, demandam observadores reflexivos, que reajam às obras, que sintam, pensem e imaginem com seus temas, elementos, enunciados.

Muitas vezes, entretanto, mais do que contrapor seu corpo à obra, olhar e refletir, é preciso tocar, mexer, provar, ouvir, vestir, entrar, transitar, usar. O “*Bicho*”, de Lygia Clark, exige do observador que mova os membros da peça e a reconfigure até quando mais não quiser; sem essa interação, a obra, sempre inconclusa, não revela toda a sua potência. Assim, explicita-se a condição do observador da arte como um fruidor participante. Em outras propostas, o público chega a ser tratado como um elemento intrínseco à obra, pois, sem ele, ela não existe, não vive. O parangolé “*P4 capa 1*”, de Hélio Oiticica, pouco é sem a pessoa que o veste e o anima ao mover-se; sem esse jogo, a obra nem chega a se constituir. Nesse sentido, *Bicho* e *Parangolé*, assim como outras obras de arte – os *Environments* de Allan Kaprow, por exemplo –, são estruturas em aberto, das quais o observador, ao ser incorporado como parte indispensável à obra de arte, passa a ser co-autor, de modo menos ou mais circunscrito e controlado.

Abertura que, vista de outro ponto, sinaliza as fronteiras, o próprio fim e até a inexistência da autoria artística. No limite, a arte pode ser entendida como uma estrutura que se desdobra de modo lógico e quase automático a partir de premissas previamente lançadas, ainda que com brechas para inventos, surpresas, contradições, desvios, extrapolações.

<sup>9</sup> Sobre apropriação ver: Krauss (1999, p. 89-210); Owens (1998, p. 315-328); Wollheim (2002, p. 187-248).

<sup>10</sup> Sobre as relações entre jogo e arte, ver Gadamer (1985).

Tocar, provar e ouvir remetem à ampliação dos sentidos inscritos no jogo artístico na modernidade, que se expandem do visual a uma múltipla e hipersensorialidade, muitas vezes lidando com elementos virtuais, solicitando e embaralhando sensações, raciocínio, memória, imaginação. Antes, as obras desse campo artístico eram qualificadas como artes plásticas, agora são artes visuais – ambas as designações limitadas para as aberturas, expansões e conexões, também aparentemente sem limites, dos sentidos e processos da arte na modernidade.

Outros tipos de ampliação a arte precisou enfrentar na modernidade. Na sociedade de massas, a questão não é propriamente a quantidade das pessoas que podem interagir com as obras de arte, não é a extensão sem precedentes do público, pois a arte sempre se pensou universal, dirigida a todos, independente de escala. O problema é qualitativo, está nas diferenças do público em relação às missões que se tentam atribuir à arte.

Mas as discrepâncias entre segmentos eruditos e não-eruditos do público não implicam necessariamente formar contingentes maciços de especialistas, multidões de connoisseurs. Ao contrário, parece mais interessante pensar como a nova arte vem sendo vista e lida com outros olhos, corpos e sentidos. Comparado com a presença respeitosa de fiéis e súditos nos templos e palácios anteriormente, o comportamento dos novos espectadores da arte pode parecer um indício do terror que ronda e ameaça as instituições na modernidade. É necessário, entretanto, pensar os fluxos das pessoas nos museus e centros culturais em relação aos seus hábitos em centros comerciais, supermercados, estações de trem, ônibus e metrô; vale a pena ouvir os rumores do novo público da arte, observar seu bailado aparentemente errático, ver a voracidade com que reprocessa o que por vezes nem enfrenta a olho nu ou sabe que incorporou à sua cultura. As liberações da arte moderna constituem o argumento primeiro contra a defesa de modos de receber e experimentar imunes aos solavancos da modernidade, pois, talvez, estejam apenas começando novas maneiras de interagir com a obra de arte, as quais, a princípio, podem parecer mais bárbaras, mas que são certamente menos elitistas. Não se pode, entretanto, em nome da ampliação da audiência da arte, esquecer o equilíbrio que deve existir entre conhecimento e prazer no jogo da arte.<sup>11</sup>

Longe dos palácios e templos, a arte não visa mais a configurar o aparato físico e simbólico, a engendrar os rituais das instâncias de poder. Estas não deixam de prever novas funções para a arte, querendo domesticá-la de modo a controlar as massas por meio da formação dirigida e do entretenimento, cujas metas são a alienação e o controle. Em permanente conflito com as instâncias de poder, a arte tem procurado diferenciar-se das manobras para instituí-la como simples lição ou espetáculo, vem tentando escapar aos pólos redutivos da pedagogia e do divertimento. Se a qualidade formativa da arte pode participar do processo rumo à sociedade ideal por meio da transformação dos indivíduos em cidadãos críticos e sensíveis, também pode ser distorcida, com a arte restringida a ser mera ferramenta educacional. Sua excepcionalidade tanto pode funcionar como componente capaz de produzir reflexões e mudanças individuais e coletivas, que levem a pensar o cotidiano, o dia-a-dia, quanto ser convertida em simples passatempo, que faz da arte uma modalidade do lazer.

Se o jogo da arte começa com a relação do artista com sua obra, só prossegue com a interação entre o público, a obra e, por meio desta, o artista, com as intervenções dos demais membros do sistema de arte. Entre a obra, o artista e o público sempre houve outros agentes: patronos, colecionadores, comerciantes, cronistas, críticos, historiadores. Na modernidade não é diferente. Estes e outros tipos de interventores continuam intermediando as relações entre as obras, os artistas e os públicos.

<sup>11</sup> CONDURU, 2004, p. 31-35.

Patronos e colecionadores de arte sempre houve. Na modernidade, para além do realce de algumas figuras – Peggy Guggenheim e Charles Saatchi, entre outros – destaca-se a ação dos estados nacionais no patrocínio da arte, seja com o fim de formar coleções públicas que participem da formação de cidadãos, seja com o fito de fomentar a construção de identidades nacionais, regionais, municipais, ou, ainda, incrementando uma atividade artístico-cultural que participa da vida econômica da sociedade. O risco é a cooptação e o engajamento da arte em ortodoxias. Podem ser semelhantes as motivações de companhias industriais, comerciais, financeiras, mas com o agravante de que, nesses casos, as ações visam à identidade simbólica e, em última instância, ao lucro dessas instituições.

Frente às incertezas na modernidade sobre o que é arte e às constantes transformações no campo artístico, o crítico emerge como um agente importante na tradução das idéias e práticas artísticas, propondo que elas sejam aceitas e entendidas enquanto arte, na análise das manipulações que arte, artista e público podem praticar e sofrer. Nesse quadro, muitas são as facetas da crítica: a interpretação da obra; o estabelecimento de princípios, parâmetros de juízo, valores, hierarquias; a crônica do momento artístico; a comunicação com o público; a análise do campo. Aspectos que podem estar reunidos com diferentes pesos na atuação de cada crítico.

Também o historiador da arte tem um papel importante no processo de contínuo redefinir da arte, embora, a princípio, seja visto como um profissional dedicado ao estudo das obras do passado. Todavia, não é por acaso que a história da arte se desenvolveu intensamente na modernidade. Deve-se isso tanto à própria incerteza sobre os valores artísticos, que demanda reiteradamente o fazer historiográfico, quanto à variada produção recente, que exige olhares diferidos e atuais sobre a arte anterior. Não por acaso as matrizes teórico-analíticas da historiografia estão conectadas a questões da arte e do pensamento modernos: a forma, a imagem, o signo, a estrutura, as relações sociais, as práticas culturais.<sup>12</sup>

Nessa estratificação dos agentes do campo, têm ganho destaque as ações dos curadores. O substantivo curador é uma designação associada há relativamente pouco tempo à nova produção artística e realça as especificidades que se foram explicitando na prática de acompanhar seus caminhos. Inicialmente, os curadores cuidavam da preservação, do estudo e da exibição das obras nos museus, sendo especializados por tipos de objetos, períodos temporais e/ou regiões geopolíticas, conforme a lógica de estruturação dessas instituições por departamentos. Ultimamente, quando ganhou evidência o fato de a exposição de arte ser uma obra em si, com autoria, teorias, práticas e história, passou a ser necessário distinguir e valorizar a função do autor da exposição de maneira a expor os múltiplos participantes do jogo da arte. Deve haver equilíbrio entre a exposição como obra e as obras de arte exibidas, entre o curador e os demais autores envolvidos – artistas, colecionadores, indivíduos, grupos, instituições. A curadoria consiste, muitas vezes, em uma assinatura estética fundamental; em outras, a mão excessivamente pesada pode atenuar a potência de artistas e obras. Cabe destacar nomes relevantes no campo da curadoria de arte: Willem Sandberg, Pontus Hulten, Harald Szeemann, Catherine David, Okwui Enwezor.<sup>13</sup>

Na modernidade, o alcance da arte foi-se ampliando, com a constituição de variados veículos de circulação (exposições, livros, eventos, intervenções, redes de comunicação) ativados por agentes e instituições, delineando tramas diferenciadas (locais, regionais, internacionais, intercontinentais, globais) e configurando, assim, um novo sistema de arte.

<sup>12</sup> Sobre a história da história da arte, ver: Preziosi (1998); Fernie (1995); Argan; Fagiolo (1992); Venturi (1984).

<sup>13</sup> Sobre curadoria, ver: Adorno (1998, p. 173-174); Serota (1996).

## Arte e institucionalização

Desde a Antigüidade, as obras de arte têm sido elementos intrínsecos, fundamentais, embora subsidiários, de espaços e rituais políticos, religiosos e sociais. Na modernidade, é evidente o declínio vertiginoso da arte sacra – apesar das exceções de praxe: os templos construídos por Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto e Jorn Utzon – assim como da arte votada à constituição de aparatos políticos: experiências no Nazismo, Fascismo, Stalinismo e Maoísmo são os exemplos mais notórios, constituindo o que Walter Benjamin denominou a estetização da política.<sup>14</sup>

Liberada da função de configurar e manter simbolicamente o poder, como a arte é institucionalizada na modernidade? Antes como depois, a institucionalização da arte começa com a obra e seu autor, que prevê e pleiteia um lugar para ela e para si no sistema de arte. Mas até chegar a ser considerada como tal, o caminho da obra de arte é nada simples. Primeiro, porque são múltiplas as vias. Vários são os tipos de instituição criados na modernidade ou transformados a partir dos já existentes, em função de mudanças na arte. Os caminhos também são complexos, pois a arte configurou um sistema próprio, redefinido a partir tanto da questão da autonomia quanto de sua coordenação às demais estruturas socioculturais, o que tem determinado um convívio tenso.

O jogo da arte começa com o artista, embora não necessária e exclusivamente no ateliê. Desde o Impressionismo e sua prática de pintura ao ar livre, a produção artística não deixa de oferecer indícios do declínio do ateliê como lugar de institucionalização da arte. É certo que as vivências e as imagens de muitos ateliês modernos continuam reverberando, como os de Constantin Brancusi e Piet Mondrian, por exemplo. Henri Matisse reafirma tanto a idéia do ateliê como lugar da criação e como novo paradigma de como expor arte com sua tela “O ateliê vermelho”, quanto a de que o ateliê é móvel, como o artista, com suas intervenções no Hotel Regina, em Nice.<sup>15</sup> A Factory, de Andy Warhol, é uma experiência que redefine, ampliando e atualizando, o ateliê artístico e sua vida boêmia. Quando Yves Klein evidencia “O vazio”, ao apenas pintar de branco a galeria Iris Clert, ou quando Richard Serra destrói o depósito da galeria Leo Castelli, fica patente que o fazer artístico, quase igualado a apagar e destruir, não tem mais no ateliê o seu locus privilegiado, e que este também não é a galeria. Não há mais, portanto, um lugar especial para a arte. Para muitos artistas, o fazer se dá por meio de processos configurados por operações diversas, não necessariamente contínuas, sem território fixo, em trânsito e até virtuais.

Na modernidade, bem distantes da formação nas oficinas e canteiros de obras medievais, quando eram orientados pelos exemplos dos mestres e estavam associados às corporações de ofícios, que controlavam a produção dos artefatos, os artistas passaram a não mais ter um lugar específico onde se formar. Em verdade, cada vez mais cresce uma dúvida: há um ofício a ser ensinado e aprendido? Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin analisa a impossibilidade de adquirir, sedimentar e transmitir a experiência vivida na modernidade em decorrência do “monstruoso desenvolvimento da técnica”, devendo o mundo ser enfrentado sem estrutura prévia – o que se conecta com a crise da tradição e da formação artística.<sup>16</sup>

Entretanto, na modernidade há uma contínua criação e reformatação das academias e escolas de arte. École des Beaux Arts (França), Bauhaus (Alemanha), Black Mountain College (EUA) e Goldsmiths’ College (Inglaterra) são apenas algumas das instituições de ensino artístico que tentaram acompanhar e fomentar os novos rumos da arte. Nesse período se deu a cristalização e a conseqüente degeneração do ensino acadêmico de arte, no qual o

<sup>14</sup> BENJAMIN, 1985, p. 114-119.

<sup>15</sup> Ver Serota (1996).

<sup>16</sup> BENJAMIN, 1985, p. 114-119.



talento de um artista é entendido como um atributo natural e é cultivado com a representação da natureza, a imitação da grande arte do passado e o domínio das habilidades técnicas (o *métier*), o que referenda, aprimora e, quando muito, renova a tradição artística. A crença modernista na idéia de tabula rasa, na universalidade da psicologia da percepção e na história teleológica, evolucionista, da arte e de seus meios gerou práticas de ensino que pretendem formar o artista liberando a criatividade, vista como inata aos seres humanos, das convenções culturais, de modo que possa inventar novas formas a partir da depuração das linguagens plásticas. Embora tenham vivido um constante entrecruzamento e em contínua crise, devido à crescente descrença na exemplaridade do passado e nas idéias de talento, criatividade e invenção, esses modelos não chegaram a desaparecer. Já há algum tempo, as tríades de noções talento/*métier*/imitação e criatividade/meio/invenção vêm sendo questionadas, transformadas, misturadas pelo trio atitude/prática/desconstrução. Acompanhando as mudanças na arte, algumas experiências de ensino artístico têm privilegiado o posicionamento crítico em relação ao status quo artístico, político e social, com o exercício de práticas não exclusiva nem obrigatoriamente artísticas e a desconstrução generalizada de idéias, ações, instituições.<sup>17</sup>

Nesse sentido, a incorporação da arte à Universidade, que atenua o seu entendimento como *métier* e meio, pode ser benéfica para ambas as instituições, mas está ainda para ser confirmado em que medida as idéias e práticas artísticas podem auxiliar na revisão dos parâmetros científicos que dominam o mundo universitário.

Apesar de não haver o que ensinar e aprender, nunca se viu uma produção tão intensa e prolixa de obras de arte, tantos produtos. Fato nada surpreendente é o crescimento do poder institucional do mercado de arte na era burguesa, com a proeminência de marchands como Daniel-Henry Kahnweiler e Leo Castelli nos processos da arte.

Em tempos de tantas mudanças, novidades e acúmulos, não causa surpresa a ânsia por documentar e arquivar, o contínuo proliferar de instituições de guarda, conservação, estudo e divulgação da arte. Em período no qual as destruições não são menores, ganham força as instituições produtoras de memória e história relativas ao patrimônio artístico-cultural, tanto o antigo quanto o moderno. Sendo os processos de constituição em arte diversos e inusitados (obras efêmeras e virtuais, por exemplo), novos desafios são postos continuamente para as práticas de colecionar, arquivar, preservar, descartar. Frente ao volume do que é gerado e aniquilado, e à inexistência de parâmetros certos, definitivos, com os quais julgar o que é proposto como arte, multiplicam-se veículos tanto de registro e informação quanto de disputa, balizamento e valoração do que é produzido: jornais, revistas, catálogos e livros, impressos ou disponíveis na rede eletrônica, entre outros formatos. Verdadeiros oceanos de informação e juízo que, por vezes, parecem mais confundir do que esclarecer.

Circulação intensa de dados e idéias que faz lembrar como, no passado, as obras de arte viviam circunscritas, muitas vezes em segredo, não plenamente acessíveis, presas que estavam a sítios sagrados, a câmaras mortuárias, altares em templos e recintos palacianos, enquanto na modernidade foram conquistando outros lugares para sua ação. Na modernidade, liberando-se dos enquadramentos monárquicos e religiosos, a arte passou a vislumbrar a possibilidade de experimentar uma condição efetivamente própria e pública no redesenho do circuito de arte, que foi-se adaptando às demandas e particularidades da produção artística.

Entre os espaços desenvolvidos especialmente para atender aos fins da arte, destaca-se o museu. Ainda que remonte à Antigüidade e não seja uma instituição exclusiva ao campo artístico, o museu é a instituição por excelência da arte na modernidade. No museu de arte, a produção artística não estaria mais a serviço de outras lógicas (políticas, religiosas,

<sup>17</sup> DE DUVE, 2003, p. 93-105.

econômicas), uma vez que o museu seria pensado em função da arte, ou, melhor, do jogo entre as obras de arte e o público. A arte não abandonava sua condição ritualística e espetacular, mas as redirecionava para si: o espetáculo e o ritual da arte. Tendo como referência o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, surgiram mundo afora museus de arte moderna e, depois, quando se sentiu o recomeço ou a ultrapassagem da modernidade, museus de arte contemporânea, ou com designações semelhantes.

Em paralelo aos museus – espaços de fixação – desenvolveram-se os Salões, especialmente os da França, e as Bienais (primeiramente a de Veneza). Se os valores artísticos eram consolidados nas coleções e nas exposições permanentes dos museus e revistos nas exposições retrospectivas dos grandes mestres e de escolas regionais ou nacionais, a emergência crítica do novo acontecia nos Salões e Bienais. Entretanto, se existiu, a liberdade da arte foi breve, pois logo esses eventos também mostraram ser abrigos dúbios, próprios para a arte, embora implicando a sua domesticação. Assim, desde os experimentos das vanguardas, as exposições temporárias têm-se constituído como exercícios de mobilidade, como tentativas de escape ao controle dos antigos e novos dispositivos de enquadramento do sistema de arte, como táticas contra as estratégias dominantes de museus, coleções, salões, bienais, galerias, escolas.

Especificação das práticas institucionais da arte que conduz à questão da expografia. Se o aparato expositivo é inerente a muitas instituições, artísticas e não-artísticas, existem diferenças nas intenções que determinam modos distintos de expor. No que tange à linguagem, inicialmente a expografia era informada pelos princípios da arte anterior, pré e pós-renascentista: o objeto íntegro em um campo homogêneo, a figura em um fundo. Desde o modernismo, contudo, as experiências dos artistas criaram novos paradigmas de exposição. Seja na incorporação da moldura e do pedestal às obras, como no “Peixe”, de Constantin Brancusi, ou em sua eliminação, como no “Relevo de canto complexo”, de Vladimir Tatlin, seja nas apropriações de objetos estranhos ao mundo da arte, como nas colagens de Picasso e nos readymades de Duchamp, iniciaram-se o questionamento e a renovação dos modos de expor. De Merzbau, de Kurt Schwitters, aos seus desdobramentos recentes, a instalação tornou-se um gênero característico da arte contemporânea e, também, um novo princípio de exposição que permite a articulação ampliada de conceitos, linguagens, objetos, lugares e sujeitos.

A polaridade atual de paradigmas expográficos mantém estreitas relações com essas conquistas artísticas, além de explicitar o caráter artificial da exposição. O princípio do cubo branco baseia-se no ascetismo e no purismo geométrico da arquitetura e do desenho industrial racionalistas, apostando na força das ações redutoras frente à saturação imagética da modernidade.<sup>18</sup> Valorização do objeto e abstração de suas relações com o mundo que também é constitutiva do tipo expográfico oposto: a caixa preta, a indefinição do negrume espacial no qual se destacam peças intensamente iluminadas. O que se convencionou denominar como cenografia rompe com o purismo formalista e com os gêneros tradicionais da arte, baseando-se na heterogeneidade, procurando soluções mais ou menos figurativas e literárias, evocando narrativas que sejam capazes de seduzir a audiência e gerar retorno na mídia. Tanto os modos simétricos, claro e escuro, de configurar uma neutralidade potencializadora dos mais diferentes tipos de obra de arte, quanto as simulações cenográficas, que tentam direcionar a fruição da arte para os fluxos da vida, são indiferentes ao contexto físico e institucional da exposição e tentam apagá-lo, seja com a sua neutralização, seja com o seu encobrimento. Contra isso, vale tomar como referência as propostas de arte para sítios específicos, bem como a diferenciação entre a noção abstrata de espaço e a especificidade contida na configuração do lugar, incorporando à expografia uma visada crítica e sensível de cada ambiente e instituição, uma inteligência do lugar.

<sup>18</sup> O'DOHERTY, 2002.

Assim como as demais instituições de arte, as cidades passaram por processos radicais de transformação. Entre os pontos de contato dos processos de transformação da arte e da cidade na modernidade estão as idéias e práticas urbanas visando a uma condição efetivamente pública da arte. Em paralelo ao museu, o espaço urbano aparece como lugar promissor onde a arte pode participar da construção da cidadania: tanto da educação cívica quanto da formação estética dos cidadãos. Se no museu logo se estabelece a oposição entre arte e instituição – a permanente tensão nas instâncias de poder, dentro e fora do circuito de arte –, a arte urbana renova-se na modernidade com a oposição entre arte e monumentalidade – a contínua problematização dos pressupostos celebrativos e miméticos inerente à tradição dos monumentos. Contudo, pinturas em fachadas, esculturas em praças são situações por si só insuficientes para caracterizar a experiência pública da arte, pois tanto os espaços coletivos são muitas vezes segregadores quanto a ocupação das ruas significa pouco diante das barreiras criadas historicamente entre a arte e o público. A questão da arte pública implica o estatuto de pintura, escultura, arquitetura e urbanismo como artes, e nas artes como elementos constitutivos de uma urbanidade democrática capaz de representar e fazer interagir os diferentes segmentos sociais.

Frente às ameaças de enquadramento do sistema, os artistas seguem tentando intervir, procurando brechas, interstícios no sistema, por onde penetrar e subverter sua lógica de domesticação. Grupos, movimentos, coletivos de artistas agem por meio de obras, intervenções, constituindo espaços alternativos, não-comerciais e não-opressivos, desejando converter os jogos propostos pelas instituições em jogos da arte, promovendo diálogos críticos com o público. Ou seja, uma guerra em andamento.

Agindo contra as práticas artísticas anteriores, constituíram-se novas tradições, que não estão imunes à lógica do capitalismo pós-industrial. O que foi vislumbrado como promessa de abertura revelou-se também asfixiante, enclausurado. É possível falar em uma nova condição para a arte na modernidade? Ou é uma outra modalidade de controle, que visa atenuar e dirigir a sua potência? A presença constante de pares de opostos – alargamento e circunscrição de limites, novidade e reincidência, começo e fim da arte – remete a fluxos entre pólos, alternâncias incessantes. De onde emerge o sentimento de pulsão vital. O que não causa estranheza, já que, na modernidade, a arte parece destinada a novos fins e reiterados recomeços.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: \_\_\_\_\_. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998. p. 173-174.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

\_\_\_\_\_; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: LIMA, Sueli de (Org.). **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 74-88.

CONDURU, Roberto. Transparência opaca. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 31-35, 2004.

DE DUVE, Thierry. Andy Warhol, or the machine perfected. **October**, v. 48, p. 3-14, Spring 1989.

\_\_\_\_\_. Archaeology of pure modernism. In: \_\_\_\_\_. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 373-425.

\_\_\_\_\_. Quando a forma se transformou em atitude, e além. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 10, 2003. p. 93-105.

FERNIE, Eric (Ed.). **Art history and its methods**. London: Phaidon, 1995.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 137-151, 2005.

\_\_\_\_\_. Wath's neo about neo-avant-garde? In: BUSKIRK, Martha (Ed.); NIXON, Mignon (Ed.). **The Duchamp effect**. Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 5-32.

GADAMER, Hans Georg. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

KRAUSS, Rosalind E. Picasso pastiche. In: \_\_\_\_\_. **The Picasso papers**. Cambridge: The MIT Press, 1999. p. 89-210.

\_\_\_\_\_. **Voyage on the North Sea**: art in the age of the post-medium condition. New York: Thames and Hudson, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: M. Fontes, 2002.

OWENS, Craig. The allegorical impulse. In: PREZIOSI, Donald (Ed.). **The art of art history**: a critical anthology. New York: Oxford University Press, 1998. p. 315-328.

PREZIOSI, Donald (Ed.). **The art of art history**: a critical anthology. New York: Oxford University Press, 1998.

SEROTA, Nicholas. **Experience and interpretation**: the dilemma of museums of modern art. London: Thames Hudson, 1996.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Destino da arte**: arte e cultura no mundo moderno e contemporâneo. Rio de Janeiro: Senac/DN/CEAD, 2007.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: M. Fontes, 1984.

WOLLHEIM, Richard. Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso. In: \_\_\_\_\_. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 187-248.

