

**Procurando as agulhas no palheiro da
arte contemporânea: os discursos da crítica e
da história da arte e a questão do pluralismo**

Me. Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS

**Procurando as agulhas no palheiro da arte contemporânea:
os discursos da crítica e da história da arte e a questão do pluralismo¹**

*Me. Ana Maria Albani de Carvalho -
UFRGS*

Muito além de qualquer possível recusa categórica para o emprego do modelo teórico e das metodologias específicas da história para estudos voltados para o presente, as condições de possibilidade para o desenvolvimento de pesquisas sobre arte contemporânea sob a perspectiva dessa disciplina colocam inúmeras problemáticas específicas, cuja confrontação seria necessário ter em conta.

Considerando o aspecto da proximidade espaço-temporal entre investigador/historiador e objeto de estudo/arte contemporânea é possível pensar que esta situação enfatize as implicações existentes entre “explicações históricas” - com suas seleções de dados para análise, adoção de princípios explicativos, os quais por sua vez, envolvem, pressupõe e encaminham, juízos e avaliações – e as necessárias opções teóricas. Posto que toda a escritura histórica é feita para alcançar leituras e interpretações atuantes no presente, parte-se do pressuposto que a implicação entre *histórico* e *modelo teórico* - independente do desejo manifesto pelos escritores por um alto índice de objetividade -, ocorre em qualquer contexto de pesquisa, referente a qualquer período, próximo ou distante.

¹ Este texto apresenta alguns aspectos desenvolvidos ao longo da pesquisa para doutoramento, em realização junto ao PPG em Artes Visuais, do Instituto de Artes, UFRGS – sob orientação da prof^a Dr^a Icleia Cattani – centrada na análise da arte contemporânea brasileira, tendo como recorte a problemática da instalação e sua relação com o conceito de montagem.

No contexto destas considerações, o texto a seguir tem como objetivo apontar e comentar questões em torno do debate sobre a relação entre arte contemporânea e história da arte, pretendendo assinalar alguns aspectos que poderiam, de modo mais específico, contribuir para as reflexões sobre os modelos teóricos voltados para os estudos sobre a produção artística no Brasil.

O termo “arte contemporânea”, embora de uso corrente, contém em si mesmo uma indeterminação de seu domínio preciso. Seria apenas uma categoria temporal ou uma categoria estética? Caso seja considerada em termos estritamente cronológicos – por exemplo, aplicável à produção realizada nos últimos vinte anos - seria uma denominação utilizada pelas obras em caráter transitório. A partir do momento em que uma obra ultrapassasse seu “prazo de validade” contemporâneo, terá que ser classificada em outra rubrica conceitual.

Como observa a socióloga Nathalie Heinich em sua argumentação sobre essa questão terminológica-conceitual, mesmo no que tange as determinações cronológicas, o contemporâneo apresenta dissensões: muitos historiadores e leiloeiros especialistas em arte trabalham com a definição de contemporânea para obras realizadas após 1945², enquanto grande parte dos curadores e responsáveis pelos museus consideram a fronteira para a passagem do moderno ao contemporâneo como situada na década de 60³.

Tendo em conta que a história da arte, em seus distintos partidos teóricos, constrói seu discurso a partir das obras de arte, seria adequado considerar aqui as relações entre história da arte – na sua forma usual, o texto escrito – e a ação dos museus, através das seleções e dos recortes

² Nathalie Heinich apresenta estas definições a partir de referências obtidas em Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* (1992), in: HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1998, p. 10.

³ Nathalie Heinich expressa aqui os marcos temporais empregados para estas tradicionais divisões, sem maiores comentários sobre o fundamento histórico de tais datas, dada a evidência das mesmas no contexto da cultura ocidental, cujos pólos propagadores situam-se na Europa e nos EUA. No caso, afirmam-se as mudanças radicais produzidas a partir da II Guerra Mundial (1945), assim como as transformações no imaginário mundial, decorrentes dos movimentos sociais ocorridos na década de 60.

estabelecidos em suas exposições de acervo, para a construção e, principalmente, para a difusão de um entendimento acerca de categorias como antigo, moderno e contemporâneo.

Chega-se aqui a denominação de uma passagem, à constatação de uma diferença entre *moderno* e *contemporâneo*, que não pode ser reduzida a uma questão de nomenclatura ou recorte temporal para operacionalização dos arquivos e acervos de obras de arte em bibliotecas ou museus. O emprego efetivo do termo “arte contemporânea” carrega uma duplicidade, demonstrando que não se trata de uma categoria passível de redução aos critérios de periodização, posto que prevalece o entendimento – seja entre críticos de arte, curadores, historiadores e mesmo entre os segmentos mais informados do público – segundo o qual muitas obras de arte, apesar de produzidas na atualidade, não poderiam ser definidas como “contemporâneas”, pois não se encaixariam, em termos estéticos, neste paradigma.

À distinção entre “arte moderna” e “arte antiga” como duas tradições distintas – entre as quais existem processos de continuidade e de ruptura, e para a análise das quais se formulam ferramentas metodológicas distintas – se articula o debate sobre as relações entre moderno e contemporâneo. Para muitos autores, as diferenças que demarcam estes dois últimos campos talvez sejam mais radicais do que aquelas que distinguem o moderno do antigo e colocam em questão – talvez mesmo em suspenso – a possibilidade de uma continuidade nas determinações a partir das quais certos objetos e procedimentos são definidos como arte.

A partir destas observações iniciais alcançamos uma primeira bifurcação dos caminhos para reflexão, cuja distinção se faz necessária. Por uma destas vias buscaríamos a caracterização do fenômeno “arte contemporânea” e o modo como esta produção se relaciona e/ou se distingue – seja no que diz respeito às questões propriamente poéticas, seja no que tange aos aspectos institucionais – da arte em geral, tanto a produzida na atualidade, quanto a passado mais distante. Por outro caminho, seguiríamos a relação entre a arte

contemporânea em geral e a disciplina história da arte, tendo como conseqüência a problematização de seu modelo ortodoxo⁴, o qual privilegia uma análise fundamentada na “evolução progressiva” e constante, cujo pano de fundo é configurado pelo mito de “história universal da arte”.

Considero pertinente argumentar que o foco dessa relação reside no *modelo teórico* de história da arte definido como válido e não na recusa da disciplina história, em suas múltiplas potencialidades elucidativas para o estudo da arte. O historiador Hans Belting observa que “a expressão ‘história da arte’ liga dois conceitos que somente no século XIX receberam o conteúdo que nos é familiar” (1989: 16). Ele prossegue, definindo “arte”, de uma maneira específica, como uma “qualidade” que reconhecemos em determinados objetos, no caso, as obras de arte. Quanto à história, ele a caracteriza como um “sentido” que encontramos nos acontecimentos. Ao mesmo tempo em que este “sentido” viabiliza a compreensão dos acontecimentos históricos como sendo concatenados entre si, também encaminha uma filtragem de tudo o que possa ser considerado como coerente em uma determinada série histórica e o que deva ser descartado. Belting conclui que a “*historização* da arte tornou-se o modelo geral para o *estudo* da arte”, observando que ela esteve sempre ligada a uma concepção de *ars una*⁵, na qual o caráter unitário e a coerência encontravam eco em uma história da arte unificada e coerente.”⁶ (*id, ib.*).

Este modelo de história da arte está vinculado ao *conceito de autonomia* da arte e à função específica que esta passa a exercer na sociedade burguesa, a partir do momento em que se diferenciam os campos do saber e que se

⁴ Não considero ocioso lembrar que este “modelo ortodoxo” veste de modo confortável apenas a produção artística dos centros hegemônicos, isto é, a “arte ocidental”, européia e norte-americana, a partir da qual foi formulado.

⁵ Em latim no original. Os grifos em itálico correspondem ao texto original de Belting e a tradução livre foi elaborada pela autora a partir da versão em francês.

⁶ BELTING, Hans. *L' Histoire de l' Art est-elle finie?*, Nîmes, J. Chambon, 1989. Neste texto, publicado originalmente em alemão, em 1983, o historiador coloca em questão os modelos conceituais e metodológicos da história da arte e suas possibilidades explicativas em relação à arte antiga, moderna e – objetivo central de sua argumentação – contemporânea, tema sobre o qual esta obra oferece uma excelente análise, cujo alcance e profundidade não poderão ser discutidos aqui.

delimitam as *fronteiras* entre o sistema econômico, o político e o cultural. Quando a arte se apresenta como um território plenamente distinto da existência cotidiana, ordenado segundo uma racionalidade específica – sendo que neste contexto, a autonomia⁷, ainda que “relativa”, da arte se constitui tanto em independência criativa quanto em abandono de uma possível pretensão de aplicabilidade social – torna-se também possível e desejável considerá-la como objeto de uma disciplina estruturada nos mesmos moldes.

Para os limites do presente artigo, não pretendo desenvolver uma análise do conceito de autonomia e de suas complexas interações tanto com a modernidade artística, quanto com um determinado modelo de história e crítica da arte, que lhe é correlato. Convém assinalar a problemática que discute a relação entre “autonomia” e “função social da arte”. No caso da autonomia, considera-se que esta noção deva ser objeto de uma distinção em seus diversos planos, seja no que diz respeito ao âmbito das linguagens e dos processos propriamente artísticos, seja no que se refere ao sistema institucional da arte, diretamente relacionado aos modos de circulação, difusão e recepção da arte, aqui entendida como obra e também como discursos necessariamente vinculados, tais como a crítica de arte e a própria história da arte.

⁷ Tem-se em conta a complexidade do conceito de “autonomia” e o fértil debate que o tema tem suscitado, especialmente entre os teóricos e filósofos que discutem a questão da modernidade, cujo aprofundamento extrapolaria os limites do presente artigo. Além das análises clássicas de Adorno e Lukács, remeto a Peter Burger e seu ensaio antológico sobre a Teoria da Vanguarda (1ª edição em alemão, de 1974), para quem “o *status* de autonomia da arte” não ocorre com um processo linear, antes pelo contrário, como “resultado precário do desenvolvimento da sociedade burguesa em sua totalidade”, é cenário de tensões e conflitos (p. 66). Aspecto significativo que decorre de sua reflexão reside na relação entre o conceito de autonomia da arte e a possível “não simultaneidade” ou “assimetria” dos momentos de desenvolvimento e crise entre os diversos sub-sistemas sociais. Isto é, os fundamentos para a crise em um setor da sociedade não fornecem modelos explicativos-causais para outros setores tidos como “autônomos”. Considerando-se o momento histórico atual – com a aparente predominância absoluta do econômico sobre outras esferas da estrutura social –, este parece conduzir para um redimensionamento das reflexões sobre o conceito de “autonomia” da arte, voltada para seu cotejamento frente aos mecanismos que regem e conduzem às possíveis simultaneidades nas crises que afetam distintos setores da vida social.

Um exemplo desta necessária distinção, por exemplo, pode ser considerada fundamental para as análises do alcance e dos resultados obtidos pelas manifestações artísticas que, especialmente, durante as décadas de 60 e 70, investiram de modo contundente na possível submissão da obra de arte ao status de mercadoria. Como observa Benjamin Buchloch (1997: 129) “a obra pode cumprir todas as suas funções somente como mercadoria, e ainda assim, paradoxalmente, de momento não poder ser vendida”. Isto é, a condição de “mercadoria” – ou de modo mais específico, o exercício de uma *função social* em que predominem os valores de mercado – não se circunscrevem ao modelo convencional de “comprar e vender”, como um ato que liga diretamente a aquisição de um objeto específico por um determinado proprietário. Hoje, parece interessante refletir sobre o modo como esta *diferença* foi incorporada pela arte contemporânea – isto é, pelos artistas e pelo sistema, de modo geral – e a maneira como as características físicas, formais e materiais de uma obra interferem nestes processos.

Assim, no que diz respeito à “função social”, entende-se que o debate sobre a perda de uma determinada função – no caso, um debate usual entre os teóricos da modernidade – signifique que outra função deva estar sendo exercida. Cabe discutir, então, para os estudos sobre arte contemporânea, em que consistiria esta função e sobre que bases estariam estruturadas as redes de relações entre a produção artística recente e o conjunto dos sistemas que conformam a sociedade no momento atual.

Esta linha de raciocínio que parece ter nos afastado do problema inicial – a relação entre arte contemporânea e história – possui, no entanto, vinculações com o incômodo atual que parece permear essa referida relação. Dados os limites do presente artigo, proponho concluir com um comentário sobre as implicações da noção de **pluralismo** como elemento definidor – ou pelo contrário, como um dos componentes que problematizam as possibilidades de definição, no sentido mais estreito do termo –, empregado com recorrência para a descrição do cenário artístico contemporâneo.

A idéia de pluralidade tanto pode decorrer de uma análise dos elementos das linguagens artísticas, dos procedimentos, meios e sistemas de exposição empregados. Assim, de uma forma mais evidente a partir dos anos 70, o campo artístico vive uma situação “pós-movimentos”⁸, na qual se percebe o desaparecimento de movimentos ou escolas organizadas em torno de critérios metodológicos estritos em favor de uma produção que enfatiza as diversas estratégias de busca de identidade, localização antropológica da atividade artística, determinações étnicas, sociais e sexuais (HEGYI: 2002: 76). Lóránd Hegyi observa que neste cenário os “objetos familiares” e as “narrativas pessoais” ocupam o lugar dos “modelos universais, geralmente válidos somente na aparência, abstratos, a-históricos e homogêneos, que tem sido transmitidos – muitas vezes inconscientemente – pelos sistemas de valores ocidentais, marcados por um conceito de história evolucionista, purista e teleológico, moralista e educativo” (idem: 78).

O pluralismo também pode ser focado nos termos descritos por Virginia Garreta, em seu texto introdutório ao livro de ensaios “*Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*”, publicado em 2000, pelo Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, França. Neste artigo, a autora observa que desde meados dos anos 80, o “mundo da arte contemporânea”⁹ tem se tornado cada vez menos “ocidental”, se caracterizando pela “integração cada vez mais visível, de situações artísticas extra-ocidentais”, tais como a “Europa central e oriental, novos estados surgidos a partir do desaparecimento da

⁸ Este é o título de um livro publicado em 1977 por Alan Sondheim – “*Individuals: Post-movement Art in América*”, NY, Dutton. Rosalind Kraus faz referência ao autor e ao termo, quando discute sua interpretação do pluralismo contemporâneo (*Notas sobre el Índice* – parte 1, de 1977) assim como o mesmo é citado por Lóránd Hegyi, em seu texto para o catálogo da mostra “*Conceptes de Espai*”, apresentada na Fundação Joan Miró, em Barcelona, 2002.

⁹ Virginia Garreta define: “*Le monde de l’art contemporain, c’est à dire: les formes de diffusion, de commercialisation, de promotion et de légitimation de l’art contemporain, a cessé, em effet, de se réduire depuis une dizaine d’années au monde occidental, et les limites de la scène artistique internationale ne coïncident plus avec les contours traditionnels correspondant à l’aire géographique et culturelle du modernisme et des avant-gardes d’Amérique du Nord et d’Europe Occidentale*” (p. 10) GARRETA, Virginia. “*L’art d’un seul monde – l’art d’un autre monde: géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporain*”. In: *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*. Bordeaux: capcMusée d’art contemporain, 2000. (p. 9-15).

União Soviética, Ásia oriental (Coréia do Sul, China), sub-continente indiano, Ásia do sudeste (Indonésia, Filipinas, Tailândia, Vietnam...), África subsahariana e África do Sul, América Latina e Caribe”.

A transcrição extensiva destes países definidos por Garreta como “situações artísticas extra-ocidentais” possibilita pensar como o outro lado – isto é, o ocidente hegemônico – considera e “localiza” as identidades artísticas “não-ocidentais”, assim como o lugar ocupado pela América Latina na ordenação dos países citados, aspecto que deve ser considerado significativo para uma reflexão sobre o lugar ocupado pela arte latino-americana na atual hierarquia globalizada. Virginia Garreta prossegue, fazendo referência ao célebre texto de Thomas McEvelley, publicado em 1992 – *Art & Otherness* – no qual o autor analisa o processo através do qual as “identidades artísticas ‘não-ocidentais’ ou ‘extra-ocidentais’ puderam ‘ingressar na história da arte’, exatamente a partir da reivindicação das origens geográficas, culturais e identidades comunitárias múltiplas” (GARRETA, 2000: 11).

Embora neste texto a autora trabalhe com uma visão bastante otimista em relação a esse fenômeno de incorporação de uma produção artística contemporânea oriunda de núcleos externos aos tradicionais centros artísticos hegemônicos internacionais, evidencia-se ao longo do conjunto de ensaios apresentados no texto ¹⁰, os incômodos provocados pela multiplicidade. A justaposição, segundo uma mesma lógica – isto é, a lógica do mundo da “arte contemporânea ocidental” - de obras oriundas de campos epistemológicos distintos tem como decorrência a necessária revisão dos *critérios* de julgamento de valor e de inclusão em um determinado conceito de arte, no

¹⁰ Entre os autores destes ensaios, além de Thomas McEvelley, está incluído Jean -Hubert Martin, curador da polêmica exposição “*Magiciens de la Terre*”, ocorrida em Paris, no ano de 1989, na qual se articulam, face a face, obras de artistas como Mario Merz e Richard Long e trabalhos de pintura e escultura aborígine, realizadas por artistas de Papua-Nova Guiné. Privilegiando uma relação de ordem formal, perceptível de modo mais imediato, a montagem da exposição colocava em debate – entre outros aspectos - as fronteiras entre o “mundo da arte contemporânea” / cultura ocidental e o da arte denominada “popular”/não-ocidental, entre arte erudita e arte *naïve*, assim como todos os seus correlatos, entre eles, a noção de “autoria” individual ou coletiva, as distintas “funções sociais” exercidas por esses objetos em cada uma destas culturas ou as relações entre “tradição” e “ruptura”.

caso um conceito cuja definição se deve em grande parte ao discurso elaborado a partir de um modelo de história da arte normativa, estruturada segundo categorias de causalidade e evolução.

Os dois encaminhamentos para a questão do pluralismo contemporâneo – e seus correlatos, a crise das hierarquias culturais, o esfacelamento das fronteiras entre os territórios da produção erudita, da indústria cultural e da cultura de massa, a necessária revisão dos critérios de julgamento de valor, assim como sua construção caso a caso – afetam de modo significativo as condições de possibilidades do trabalho de pesquisa – teórica, empírica – em história da arte. Isto independe do recorte cronológico para o qual ela esteja voltada, abrindo novos e desafiadores caminhos para a compreensão da produção artística brasileira – especialmente no que compete às articulações entre modernidade e contemporaneidade.

Seja como for, implícito nestes discursos está formulado o seguinte entendimento: em que pese a mundialização da arte - seja em termos de produção, mecanismos de difusão ou estudos acadêmico-científicos -, torna-se necessário considerar as determinações e especificidades regionais e locais, no que diz respeito tanto às situações concretas, quanto aos modelos teóricos e metodológicos empregados, que permeiam as distintas passagens entre moderno e contemporâneo.

Bibliografia

- BELTING, Hans. *L' Histoire de l' Art est-elle finie?* Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
- BUCHLOH, Benjamin. “*Procedimientos Alegóricos: apropiación y montage en el arte contemporáneo*”. In: *Indiferencia y Singularidad: la fotografía en el pensamiento contemporáneo*. Barcelona: MAC Barcelona, 1997. (p. 99-132)
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- GARRETA, Virginia (org.). *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*. Bordeaux: CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 2000.

HARRIS, Jonathan. "Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960". In: Paul Wood [et alii]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HEGYI, Lóránd. "*Conceptos del Espacio – determinantes, condicionantes, referencias: propuestas sobre las 'nuevas narrativas'*" In: *Conceptes de Espai*. Barcelona: Fund. Joan Miro, 2002 (catálogo de exposição, p. 76-82).

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l' art contemporain*. Paris: Minuit, 1998.