

A produção de sentido na história da arte contemporânea

Silvia Meira

USP/CBHA

Resumo

A reflexão teórica torna-se, a partir dos anos 60, instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma complexidade entre produção artística, crítica e história da arte causando imprecisões conceituais. A expansão do circuito da arte leva a um pseudo morfismo e a intersecção de vários campos do saber. O contexto de lugares distintos do espaço discursivo e os códigos aleatórios do trabalho artístico, comportam, cada vez mais sentidos alternativos.

Palavras-chave

Arte Contemporânea, Produção de Sentido, História da Arte séc.XXI.

Abstract

The theoretic reflection has become an instrument interdependent to the genesis of art from the 60s onward, resulting in conceptual inaccuracy due to the complexity involving artistic production, criticism and the History of Art. Expansion of the art circuit led to pseudo-morphism and to the intersection of various areas of knowledge. The context of different discourse spaces in artistic production and random codes in art admit increasingly alternative meanings.

Keywords

Contemporary Art, Production of Meaning, Art History of the XXI Century.

Introdução

O fenômeno artístico contemporâneo e sua produção evidenciam hoje uma posição dialética na construção de seu discurso incorporando essencialmente uma perspectiva de reflexão¹. A história da arte contemporânea leva em consideração a recepção, circulação, e consumo das obras, fundamentando-se também numa análise de fatores externos à criação. A necessidade da arte, de extravasar os limites das teorias normativas e prescritivas para diferentes aproximações disciplinares, intersecções e discussões trouxe imprecisões conceituais.

As formas e as cenas artísticas da contemporaneidade instaladas *em lugares não convencionais ampliaram-se* quando o corpo tornou-se componente da obra. Em discursos simbólicos a obra plástica arquitetônica e teatral, se coloca como obra-evento. A produção cultural contemporânea menciona Jameson, é conduzida ao *interior da mente*, ela não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real, em busca de um referente, ela deve traçar imagens mentais do mundo num diálogo aberto entre nações, povos e culturas.

O universo artístico atual apresenta cada vez mais informação e menos sentido, fruto de uma cultura cujos sistemas operam em todas as direções, a impressão é sempre de confusão ou de clichês, um mundo absorvido como incerto e excessivo, onde o artista retrata o estranhamento²: trabalhos excêntricos, herméticos e insólitos a exemplo as fotografias que compõem a coleção da *Antropologia da Face Gloriosa*, de 1998, de Arthur Omar, fotografias capturadas como imagens de vídeo, onde o espectador é olhado pela imagem, e toma consciência visual de alguma coisa, é um ver que si torna ser visto. Ou ainda, as apropriações de imagens, de Rosângela Rennó, *Cicatrizes* de 2005, em uma poética do não dito, através do delito de imagens de arquivo público e de provas fotográficas de crimes, transforma as tatuagens dos prisioneiros em anonimato fotográfico, revelando o esquecimento de uma identidade.

As experiências contemporâneas trazem a dissonância da sensibilidade, e da imaginação, retratando o “atraído” a fabricar sentido é perturbador³.

1 Lyotard, J.F. *Discours-Figure*, Paris, ed. Klincksiek, 1971, p. 13.-15.

2 Name, D. *Retrato contemporâneo, espelho e âncora no caos* in: Anais do 9o Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p.65.

3 Meira, S. *A Anti-Aesthetica Contemporâneas* in: Metáforas da Arte, São Paulo, Mac USP, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008, p.56.

Deve-se lembrar que uma das conseqüências da Segunda Guerra Mundial foi o descrédito do ideal da razão como organizadora da construção sócio-política da sociedade, colaborando para um certo direcionamento da arte. O mal estar do pós-moderno⁴ surge da presunção de um entendimento do mundo através de um padrão ideal da condição humana, de progresso, justo, conveniente, e harmônico, onde reinaria uma visão de coerência, clareza e solidez. A falta de previsibilidade instaurada pelo dismantelamento da ordem tradicional, herdada e recebida, durável e resistente, retrata um mundo supostamente tolerante, sem utopias, indefinível e incontrolável.

A cultura visual ou a civilização da imagem ocupa hoje um lugar de relevância enquanto lógica de percepção do mundo. O êxito tecnológico acrescentou à produção de imagens o encontro de uma série de procedimentos, materiais, técnicas e formas criando abundantes combinações. Sob o rótulo contemporâneo, a tecnologia numérica facilita a associação de modos inéditos de modalidades artísticas: signos icônicos, lingüísticos ou conceituais, objetos cromáticos, instalações, intervenções, gestos ou até mesmo atuações. Os lugares e discursos da arte contemporânea oriundos de universos técnicos e narrativos distintos tornam-se processos de mestiçagem⁵.

Devido à multiplicidade de origens, os documentos que fornecem fundamentos a história na atualidade, devem se inserir em eixos constitutivos das diversas questões de interesse da contemporaneidade como: escritos de artista, manuscritos, textos críticos, projetos de curadoria que revelam as modalidades do discurso, documentos que façam sentido em seus referentes.

Referências conceituais da história internacional da arte

Historicamente, a década de 1960 é em vários aspectos, nacionalmente e internacionalmente o principal período desta transição. Essas transformações podem ter tido início com o “desenquadramento” do conceito de arte, com os *specific objects* de Donald Judd, nem pintura, nem escultura, objetos minimalistas que questionavam a forma definida tradicionalmente e o lugar destinado à arte propondo um campo ampliado, mover-se para as três dimensões, utilizar o espaço real, expandir-se aos contextos ambientais.

4 Bauman, Z. *O sonho da pureza* in: O mal estar da pós-modernidade, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, PP.13-26.

5 Cattani, I. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea* In: coletânea de textos, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, p.67.

As imagens publicitárias reproduzidas em série por Andy Warhol, de ídolos da cultura de massa da *pop arte* americana introduziram imagens do mundo mediático realçando o papel dos veículos de comunicação da arte, que legitimavam o “não importa o que como arte”, em prol do sensacionalismo, do espetáculo e do consumo.

A *retórica anti-museológica* dos movimentos da contracultura certamente embasada nos desencantos ideológicos e utópicos das questões sociais e políticas proporcionou também um impulso para a revalidação dos critérios artísticos; à exemplo as obras de caráter perecível e efêmero da *Arte Povera*, que acusavam o fim da possibilidade de conservação da arte, e, a *arte conceitual* com suas teorias filosóficas, reivindicava, Joseph Kosuth entre outros, uma investigação conceitual da obra.

A partir dos anos 70 o objeto artístico teria provocado uma inflação de busca de significação que nenhum sentido pode fundamentá-lo ou abrangê-lo completamente. A formulação da arte através da linguagem, como mediadora do entendimento segundo Leenhardt⁶, privilegia o descritivo, poético e metafísico, ao olhar, instaurando um referencial na determinação do significado. Os vários campos do saber como os estudos estruturalistas, as ciências humanas e sociais, a antropologia, e a filosofia, apoiaram a história cultural na década de 1980, como linguagem, representação e prática da arte, propiciando o desaparecimento das hierarquias que havia entre cultura erudita, cultura de massa e cultura popular.

Os significados múltiplos que se interligaram na estrutura simbólica artística pós-moderna obrigaram a ampliação do limite do signo. A transmigração dos símbolos de uma cultura para outra, teria dado espaço à possibilidade de se articular a questão da significação da obra a partir de abordagens pluralistas e multidisciplinares, alargando o território de fundamentação da história das intervenções artísticas contemporâneas, dificultando o reconhecimento dos territórios da representação cultural, eliminando a noção de raízes, e de identidade cultural.

A interpretação do contemporâneo, a partir da montagem de uma *estratégia*, suscetível de tornar manifesto seus vínculos, permite a coexistência de diversos discursos simultaneamente, já que as obras nos induzem a entendê-las como um instante fugidio, que, não se finda ali, mas continua em outro lugar. Segundo Bürger, o pós-mo-

6 Leenhardt, J. *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*, in :M.H. (org.) *Rumos da crítica*, São Paulo, Senac/Itau Cultural, 2000, p.20-28.

dero estaria dentro de um modelo de pensamento, ligado à tradição lingüística, na ruptura entre significar e entender, legitimando um *paradigma* a ser lido por facetas e perfis.

Pensando as origens brasileiras

Desde a “tradição de ruptura”⁷ com os suportes conhecidos, característicos da arte moderna, a contemplação, não mais satisfaz a visão, nem mesmo a idéia de permanência e imobilidade, que dela deriva. Surge, em 1960, “obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações que se movimentam criando infinitas combinações que se abrem para a ação do sujeito, obras que, abandonando o repouso inerente da escultura tradicional, incorporam o ambiente como referência, se tornando *objetos relacionais*”⁸, a exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark; obra que engaja o espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico.

O espaço vivencial funciona como mobilizador do desejo do espectador, que através da expressão gesticular e de exercícios elabora uma liberação de sua imaginação criativa, tornando o processo e não a obra o centro das atenções. O “não objeto” definido por Ferreira Gullar, “é corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, nasce diretamente no e do espaço e se apresenta diante do espectador como inconcluso oferecendo os meios de ser concluído”⁹.

A obra contemporânea anônima e dessacralizada, questionando sua provisória e vacilante natureza se vincula a um modo invariante de ser, perde a individualidade e se dissolve no mundo fornecendo fronteiras as sensações buscando a superação do objeto artístico como fim da expressão estética.

Os trabalhos da época do Grupo Frente, grupo carioca de tendência construtiva, já ilustravam algumas características do espaço contemporâneo. Os trabalhos experimentais de Helio Oiticica, desenvolvidos dentro e fora da instituição, onde o ambiente penetra e envolve o espectador, já introduzia uma maleabilidade de significados.

7 Fabbrini, R. *A apropriação da tradição moderna* in: O pós-modernismo, São Paulo, ed. Perspectiva, 2005, p. 121-144.

8 Meira, S. *A anti-aesthetica contemporânea* in : Metáforas da Arte, São Paulo: MacUsp, Programa de Pós-Graduação em Estética e Historia da Arte, 2008, p.47.

9 Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960 in: Amaral, A. Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), Mec/Funarte, 1977, p. 85.

Nos Núcleos, nos projetos ambientais, e nos Parangolés, trabalhos dos anos 60 Oiticica em suas pesquisas desenvolve o conceito de deslocar o pólo criativo para o público, o fazer arte começa a atuar na experiência do espectador. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pelo deslocamento do que se designa como arte, dar ao indivíduo a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, as diversas ordens, algo que para ele possuía significado(...) ¹⁰.

A partir do momento em que a fronteira do objeto de arte ultrapassa os limites do espaço conhecido e se insere no campo existencial, a contextualização do artista, ou seja, a convenção a qual ele se insere, seus textos críticos são de importância radical. A reflexão teórica torna-se um instrumento interdependente à gênese da obra, trazendo uma complexidade entre produção artística, crítica, e, teoria.

Espaços de representação

As improvisações de lugares, em estratégias específicas, contribuem para criar nichos de informalidades integrando arquitetura e arte em um sistema ao mesmo tempo aberto e fechado. Os agenciamentos em lugares instigantes colocam em cena que se inscreve a instalação, o recorte do lugar inusitado do campo ampliado revela-nos o outro que ali habita. A intervenção artística se constrói no tempo presente do espaço e no tempo presente da experiência, interpelada pela transitoriedade e pelo espaço mental.

A arte contemporânea, em experimentações inventadas, surge ainda, não ostensivamente, mas por sutis diálogos, de cunho político-cultural ¹¹, como foi o caso da instalação da artista Iole de Freitas, na Documenta de Kassel em 2007, sob o tema curatorial *Migração da Forma*. Em uma encenação, na parte externa da edificação, a artista construiu planos permeáveis à luz, através de tramas metálicas e malhas plásticas, retorcidas e refletoras que invadiam internamente as salas da exposição, propondo o desafio de um campo vazado, atravessado, estabelecendo uma relação entre dentro/fora, público/privado, subvertendo as limitações da herança institucional.

10 Oiticica, H. Situação de vanguarda no Brasil (Proposta 66), in: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro, 1986, p. 110-112.

11 Cavalcanti, A. *A desconstrução dessas certezas* in: *Arte& Ensaio* n. 15, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p.8.

A crítica ao neocolonialismo exercida hoje por alguns artistas, à exemplo a instalação sob a pirâmide do Museu do Louvre, “*A luz de dois mundos*”, de 2005, de Tunga, é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural, envolvidas, no meio artístico, que se diz globalizado. Tunga constrói uma estrutura fixa, de bronze e aço, entrelaçando e emaranhando esqueletos e cabeças sustentados por um frágil equilíbrio de balanço e contrapeso; que, ao invés de descreverem uma estabilidade evocam uma queda, algo que se esparrama, aludindo a um princípio no caos, uma crítica as culturas subjogadas culturas outrora consagradas como não-negociáveis, que são lançadas inesperadamente no *melting-pot*.

Os princípios de lucro e de concorrência do mercado econômico invadem os sistemas de difusão da arte. O poder estratificante pertencente ao local em que as obras são contempladas, exposições, museus e instituições públicas reconhecidas, e, até mesmo, a própria crítica de arte, intervêm nos discursos que tentam justificar a impossibilidade de inserção de alguns artistas ao meio artístico, ou, criam uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento irregular, e às histórias diferenciadas.

As intervenções de Claes Oldenburg, *Sorvete Derramado*, 2001, na Alemanha através de objetos aumentados de proporção ou metamorfoseados, definem a idéia de *formas emocionais*, no cenário teatral da arquitetura da cidade, ou ainda as intervenções sólidas em aço do minimalista Richard Serra, *Intersecção II*, de 1992, no MOMA, em Nova York, que evidência os deslocamentos do trabalho artístico.

A equação inscreve signos enigmáticos na cadeia associativa da consciência que olha e vê interceptando o registro artístico. Numa caligrafia de sistemas de relações, os parentescos são vestígios a serem descobertos na estratégia dos conceitos colocados em cena, como em um teatro, a dramaturgia atua como o espaço que a obra abre na memória e nos significantes que a configura.

Existem diferentes estratégias de aproximação que vasculham o “eu” entrelaçando o presente, passado e futuro nos diferentes graus de proximidades relacionais (pessoais, íntimas, sociais, culturais, humanas, econômicas etc) estabelecendo o “mim” no paralelo com o modo de percepção do objeto.

Conteúdos Representados

A ausência de um discurso narrativo conhecido a priori e a corporeidade das intervenções contemporâneas nos obriga a re-situar o nosso entendimento. O *pseudomorfismo na arte*¹², forma a ser aceita no contemporâneo que equivale a um contexto diferente do seu contexto original, instaura a questão da “difusão versus a invenção independente”. A instância comunicadora, que introduz a “afinidade” e a “representação dividida”, um ver relacionado, se insere com frequência dentro de um contexto geográfico, histórico, político, sócio-cultural, filosófico e até mesmo psíquico, nos levando a repensar as considerações e métodos de investigação dos conteúdos representados na arte e em sua inserção enquanto história nos contextos expandidos.

Na vivência da configuração da morfologia análoga da intervenção artística, naquilo que se apresenta como “isto é arte”, se constrói o objeto inteligível. Os significantes contemporâneos, partindo da apropriação e da transposição configuram na apresentação, associações, que rompem com a lógica da identidade imanente a eles, e, dependendo do jogo introduzido, se relacionam em um sistema muitas vezes distante daquele que o produziu.

O ponto de partida do simbólico¹³, o fenômeno concreto, contém e indica. A arbitrariedade subjetiva da comparação é quem escolhe, estabelecendo uma comparação do significado universal com o singular e preciso, na pretensão de fornecer para si, um entendimento. Os conteúdos transcritos na contemporaneidade configuram-se como: parábola, apólogo, fabula, alegoria, símile, fragmento, decomposição, enigma, metáfora estabelecendo um tipo de relação com o referente carente de distinção cultural.

Segundo Durand, a instalação contemporânea inaugurou uma estética situacional em que o que importa são “as relações com os diversos sistemas que a atravessam, ou que a beiram, os elementos da cultura que nela afloram, ou ainda o contexto artístico, que intervêm como componente da obra”¹⁴.

12 Bois, Yve-Alain *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista* in : Anais XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, São Paulo, C/Arte, Belo Horizonte, 2007, p.13-27.

13 Hegel, G.W.F. *O simbolismo consciente da form de arte comparativa* in: Cursos de Estética, vol.II, edusp, 2000, p.47-55.

14 Huchet, S. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares* in: Anais XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte Tiradentes/MG, C/Arte, Belo Horizonte, 2006, p.308.

É um cenário eclético, refere-se Derrida, no desvelar os discursos que ali, naquele espaço-tempo operam. Valorizando as “desconstruções estéticas”¹⁵, ou seja, o não conhecimento imediato das verdades que ali se fazem presentes, devido a interdisciplinaridade da obra, Derrida propõe que, dirigimos o nosso olhar para o *entre* ao em vez de se pensar o *inter*. O *entre* como lugar da enunciação, é nem dentro, nem fora, é uma *entre-disciplina*, que atravessando as fronteiras e, desafiando os limites das teorias e críticas conhecidas, se torna uma forma de entendimento de como é operado o significado, quando há uma liquidação de referenciais. A teoria e a crítica são relegadas a um papel de apoio no variado mercado das fundamentações contemporâneas.

A simulação, para Baudrillard¹⁶ é parte da escrita da atualidade é a geração de modelos de um real sem origem nem realidade, é uma liquidação de todos os referenciais – pior, dissimular é fingir não ter o que se tem, presença; simular é fingir ter o que não se tem, ausência.

15 Prikladnicki, F. *Desconstrução e Identidade: o caminho da diferença*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dissertação de tese em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007, p.17.

16 Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort* in: *L'ordre des simulacres*, Paris, Gallimard, 1975.