

O ESPAÇO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

FERNANDO COCCHIARALE

[Professor da PUC-Rio e
curador do MAM-RJ]

Ainda que seja um tema aberto a múltiplos recortes e interpretações, o espaço da arte contemporânea não deve ser aqui compreendido de modo literal, isto é: não deve ser pensado a partir das características físicas dos espaços de exibição e da ocorrência da arte produzida atualmente, mas qual uma rede de instituições e de profissionais que emprestam sentido à produção contemporânea nessa virada de milênio.

A ressalva é vital, sobretudo, se considerarmos que a arquitetura de áreas expositivas vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteraram e seguem alterando os rumos da produção artística e das teorias da arte desde o século XVIII. Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais os quadros recobriam, de alto a baixo, qual uma coleção de insetos ou de mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas; passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem quaisquer interferências, a pureza formal das obras de arte; até a apropriação recente de espaços concebidos e projetados originalmente para atividades com funções estranhas à arte temos, sempre, o entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura nas quais é exibida. Entrelaçamento sutil em que as primeiras são determinantes e as últimas, determinadas.

O espaço de arte é, portanto, um tema com tantos desdobramentos que para introduzi-lo é necessário um recuo às origens do conceito atual de arte; conceito atualmente em crise devido às transformações experimentadas pela produção contemporânea desde seu surgimento na passagem da década de 1950 para a de 1960. Inicialmente imperceptíveis, essas transformações começaram a ser

notadas pelo discurso teórico há cerca de trinta anos. Elas são determinantes para a introdução do tema proposto.

Recente do ponto de vista histórico, nosso conceito de arte (posto em crise pela vida e pela arte contemporâneas) é bastante diferente daquele aceito pela Antiguidade. Seu sentido mudou radicalmente no século das luzes, quando a arte foi classificada, pelas primeiras teorias autônomas a seu respeito, como uma atividade oposta ao artesanato (por exemplo: Kant na *Crítica da faculdade do juízo*). Essa oposição, embora soe natural, universal e até mesmo eterna para a maior parte das pessoas do mundo ocidental dos últimos duzentos anos, jamais foi cogitada no mundo antigo e no medieval que as consideravam atividades similares e, por isso, eram designadas por um mesmo conceito. As noções de *tekne* (Grécia) ou de *ars* (Roma) abrangiam quaisquer objetos produzidos pelo trabalho humano (o produto, a *tekne*, *ars* ou arte) distinguindo-os dos materiais fornecidos diretamente pela natureza (matéria-prima).

Ao longo de poucas centenas de anos, contados a partir dos primórdios da Renascença até o final do século XVIII, a arte se tornou uma atividade especial, posto que destinada somente à contemplação estética. Em contrapartida, todas as outras esferas da produção de objetos passaram a ser associadas ao mero atendimento das necessidades de nossas vidas concretas e de nossa rotina diária. O novo conceito de arte que emerge no final do século XVIII só é possível a partir da ênfase nessa distinção funcional entre os utensílios dos quais nos servimos em nosso cotidiano (objetos utilitários/corpo) e os objetos apenas contempláveis (obras de arte/alma).

Distinção que implica também o distanciamento entre a arte e a vida, cujo clímax serão as diversas propostas abstracionistas, formuladas entre 1910, quando Kandinsky produz a primeira obra abstrata, e o final da década de 1950, com a emergência da produção contemporânea.

É curioso observar que essa separação, embora gestada por cerca de três séculos, só veio ocorrer no limiar de uma transformação histórica essencial para o futuro da humanidade: a eclosão do capitalismo e o surgimento do Estado burguês, marcados pelo começo da Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, e a conseqüente substituição progressiva da mão-de-obra artesã pela proletária a partir da invenção do tear hidráulico, ainda no século XVIII. Parece efetivamente mais fácil reconhecer a diferença entre objetos produzidos numa fábrica (na qual os produtos são seriais e a autoria é impossível de ser estabelecida) e aqueles realizados por artistas (obras únicas que manifestam o gênio individual) do que aquela existente entre obras de arte e utilitários, ambos produzidos com graça e engenho pela mão humana. A própria noção de criação, anteriormente tida qual um atributo exclusivo de Deus, passa também a ser usada para designar a atividade artística a partir do século XIX (romantismo).

Uma das conseqüências específicas dessa separação será, no entanto, vital para os desdobramentos da produção artística até o final do modernismo e para a compreensão do espaço da arte no mundo contemporâneo: *a autonomia da arte*.

Antes inscrita em um conjunto de rituais mágico-religiosos (Walter Benjamin), a arte era familiar e inteligível num cotidiano mesclado à esfera divina. Fazia parte da experiência da vida social, ainda que fosse uma espécie de portal para o mundo transcendente. Por isso prescindia da explicação verbal ou de quaisquer outras mediações uma vez que ela própria era uma mediação poderosa entre essas duas realidades (a cotidiana e a transcendente).

A partir do Renascimento, quando lenta, mas decisivamente, vê seu valor de culto ancestral ser substituído pelo valor de exibição, a obra de arte passa do âmbito sagrado para o secular. Perde, com isso, sua função mediadora (facilitar a contemplação da esfera

divina) e adquire um novo destino, agora estético, que a torna um fim em si mesma. A contemplação e a transcendência migraram desde então da esfera sagrada para as propriedades intrínsecas da própria obra (as belas-artes), que passarão a exigir mais e mais a mediação pelo discurso.

Inicialmente era crucial a fundamentação dessas transformações funcionais do estatuto da arte e dos artistas. As respostas foram dadas pelo surgimento das teorias da arte na Alemanha (a história da arte de Winckelmann; a estética de Alexandre Baumgarten, de Lessing e Kant) e na França (a crítica de arte de Diderot) no século XVIII.

Ainda assim, cabe chamar a atenção para o fato de que o processo que resultou na idéia de uma arte autônoma em relação à vida já se manifestava, no campo da produção artística, desde o princípio do século XVI, período do Renascimento pleno. O surgimento da autoria individual e dos estilos pessoais, a intensificação do comércio de obras de arte, favorecido pela invenção da tinta a óleo e da tela e a nova consciência dos artistas decorrente dessas conquistas prenunciavam aquilo que as teorias da arte viriam celebrar três séculos mais tarde.

A autonomia da arte, como havíamos observado, deu lugar a um novo espaço, cujo sentido perdura em muitos aspectos até os dias atuais. No entanto, ela só pode ser plenamente compreendida tendo por pano de fundo outras conquistas preparadas pelo pensamento iluminista não só no campo específico da produção visual, como também em outras esferas da vida social.

Designação abrangente do conjunto do pensamento intelectual que marcou o século XVIII, o Iluminismo não é um sistema filosófico específico e tampouco uniforme. Ainda assim marca um período decisivo da História, já que, anticlerical e antimonarquista, foi responsável pelo surgimento dos valores que nortearam a construção da vida moderna na Europa e, conseqüentemente nos

Estados Unidos, além de influenciar a independência das colônias latino-americanas e o resto do mundo.

Se a Renascença marca o começo do fim do mundo teocrático medieval europeu, o Iluminismo demolirá os seus últimos vestígios, pois lança os fundamentos da vida secular burguesa nos níveis econômico, político, teórico-científico e artístico-cultural. É impossível compreendermos o mundo moderno e a crise atual dos valores por ele legados sem que nos remetamos ao Renascimento e ao Iluminismo.

Esses dois momentos da história européia tiveram um papel decisivo, cuja influência se fez sentir em todos os quadrantes do planeta, já que não só prepararam as condições políticas para a implantação do Estado laico burguês e para as lutas sociais, como também para a revolução industrial e tecnológica, para a invenção da arte e, conseqüentemente, de seu novo espaço na vida social.

Ao longo do século XVIII surgiram as principais instituições culturais correspondentes ao novo estatuto da arte e do artista e à novidade de um público preparado, ainda que em gradações diversas, para a contemplação estética.

Conforme Larry Shiner:

A convergência dessas mudanças sociais, intelectuais e institucionais tem por resultado o moderno sistema das artes. Em realidade houve três momentos de convergência: o primeiro deles vai de 1680 a 1750. Durante esse período muitos elementos do moderno sistema de arte que haviam surgido desde a Idade Média começaram a se integrar. Um segundo momento, de 1750 a 1800, marca o período no qual a arte se separa definitivamente do artesanato; o artista, do artesão e o estético, dos outros modos de experiência. Por último, o momento final da consolidação e elevação tem lugar entre 1800 e 1830. Durante esse período o termo *arte* começou a

significar um domínio espiritual autônomo, a vocação artística foi santificada e o conceito do estético começou a substituir o gozo.¹

Se na Idade Média as principais atividades sociais, da política à arte, da economia à ciência, eram integradas à religião, o mundo que emerge do século XVIII, um mundo enfim secular, compartimentará progressivamente essas atividades em especializações.

Esse pano de fundo nos explica o sentido da autonomia da arte e de suas novas instituições: o museu, o artista, as galerias, o mercado, a crítica, a história da arte, a estética e o público, que constituem o novo espaço (social) da arte.

Dentre eles cabe uma menção especial ao papel do mercado. O mecenato havia sido durante séculos o vínculo social do artista/artesão. Marcada pela encomenda, a produção artística não podia ser plenamente livre já que o artista (como um arquiteto ou designer atuais) tinha de atender às expectativas do cliente.

O mercado será decisivo para a liberação do artista, visto que a partir de sua consolidação, sobretudo na Paris do século XIX, o artista deixa progressivamente de atender às encomendas e passa a criar o que seu processo de trabalho determina. Sua obra então deve encontrar uma galeria para vendê-la a um público agora afastado do velho convívio direto e freqüente proporcionado pela encomenda. A crítica de arte será doravante a principal mediadora dessa relação entre o artista e o espectador. Junto com as instituições, como os museus, será responsável pela distinção cultural do produto artístico do resto das mercadorias (utilitários) também disponíveis no extenso mercado capitalista. Nesse sentido manifesta em seu campo especializado a separação entre a esfera privada (o mercado atende

1. Larry Shiner. *La invención del arte, una historia cultural*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, p.129.

ao comprador de obras para o universo doméstico) e a pública (museus, crítica de arte etc.).

O final da década de 1950 marca o fim da hegemonia da arte abstrata e concreta na cena artística internacional. Expressões do auge do projeto de uma arte autônoma, concebida a partir da separação entre a arte e o artesanato, essas tendências deram lugar não só à volta da figuração (pop, *nouveau réalisme*, *otra figuración* e a nova figuração, por exemplo), como também a experiências radicais como as do grupo transnacional Fluxus e, no Brasil, à ruptura de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape com o neoconcretismo.

Entre tendências tão diversas apenas um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vida, promovida nos últimos dois séculos, seja pela escolha de temas prosaicos como a lata de sopa Campbell's ou do sabão em pó Brillo (Warhol), ao transbordamento dos meios e dos espaços de ocorrência da criação artística.

Doravante meios convencionais como a pintura, o desenho, a escultura e a gravura não serão mais os únicos meios da produção artística visual. A fotografia, o filme e o vídeo, por exemplo, tecnologias da imagem desenvolvidas à margem do campo das artes plásticas, passaram a ser sistematicamente apropriadas pelos artistas.

Mas a expansão do espaço da arte não ficou aí. Autorizada por Duchamp, a produção contemporânea passou também a apropriar-se de materiais e objetos extraídos do circuito utilitário e a intervir nos espaços urbanos, naturais, do pensamento, a usar o corpo do próprio artista, e mais recentemente no campo ético-político que parece ter substituído o campo estético fundado na contemplação.

É evidente que essas transformações não são um fenômeno pontual da esfera das artes. Elas são fruto da crise dos princípios estabelecidos pelo Iluminismo: separação entre a esfera pública e a privada, a idéia de indivíduo (literalmente íntegro, sem divisões), a especialização de atividades profissionais em campos nitidamente

separados, a idéia de normalidade, a distinção entre objetividade e subjetividade, entre outros.

Em seu lugar a confusão entre a vida doméstica e a vida social (das colunas sociais ao Big Brother, passando por testes de paternidade ou de fidelidade divulgados na TV); a fragmentação do indivíduo em diversas identidades; a interdisciplinaridade no lugar do especialista; a declaração explícita de preferências sexuais e, finalmente, a reaproximação entre arte e vida.

Entretanto, há que se considerar dois traços herdados do passado que não só permaneceram como também foram reforçados: o mercado e o artista. Sua permanência nas mesmas bases anteriores está, em certa medida, na contramão da pulsão contemporânea de reintegrar arte e vida. A valorização extraordinária do produto artístico no mercado confunde o público, que não consegue compreender como objetos tão banais, como objetos apropriados do circuito produtivo industrial, ou efêmeros podem ser considerados arte e, sobretudo, custarem cifras astronômicas.

Dentre as evidências dessa permanência tomemos, por exemplo, as feiras internacionais de arte. Elas possuem uma função cultural que começa a ameaçar o papel de mostras bienais e similares, sem o (outro) necessário distanciamento entre um sentido cultural desinteressado e o comércio. Essa promiscuidade talvez seja o maior vínculo mantido por essa permanência com a lógica operacional do mundo em que vivemos.

Entre todas essas tensões proliferam, no entanto, a criação de novos museus, bienais, galerias de arte e novos artistas. É, portanto, essencial abordá-las para compreendermos o espaço da produção contemporânea.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte política* – Ensaos sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte* – el arte contemporáneo en de la história. Buenos Aires: Paidós, 2003.

_____. *L'assujettissement philosophique de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.