



# O pluralismo pós-utópico da arte

Lucia Santaella

palavras-chave:  
arte moderna;  
pós-modernidade;  
curadoria; museus;  
mídias

Em meados dos anos 1980, alguns autores, entre eles Arthur Danto, defenderam ideias que convergiam para a proclamação do fim da arte. Esse período histórico coincidia com a explosão dos estilos pós-modernos nas artes e com os debates filosóficos e culturais da pós-modernidade. Por “fim da arte” os autores pretendiam sinalizar que, nos anos 1960, uma espécie de fechamento ocorreu no desenvolvimento histórico da arte. Uma era de impressionante criatividade, que durou seis séculos no Ocidente, chegou a um fim de modo que qualquer arte que pudesse vir a existir daí para frente deveria estar marcada por um caráter pós-histórico. Esse caráter coincidia com a descrença nas utopias. Estas corriam de modo mais ou menos subterrâneo, mais ou menos explícito por todos os movimentos vanguardistas, então crepusculares. Nesse contexto, o argumento que este ensaio pretende defender é que, longe de indicar ausência de sentido crítico, engajamento ético ou militância política, o criticado “vale tudo” pós-moderno estava sinalizando a emergência de um novo tempo pós-utópico na cultura e nas artes. Na falta de um nome melhor, esse novo tempo tem sido chamado de contemporaneidade e arte contemporânea cuja característica primordial encontra-se na avalanche pluralista e radicalmente diversificada de tendências estéticas que tem provocado profundas mudanças no papel dos curadores, na natureza dos museus e na posição contingente da crítica.

keywords:  
modern art;  
post-modernity;  
curation; museums;  
media

During the mid-80s, authors like Arthur Danto have championed ideas proclaiming the end of art. That historical period concurred with the boom of post-modernist artistic styles and with the philosophical and cultural debates dealing with post-modernity. By “the end of art” those authors intended to mean that some sort of closure in the historical evolution of art had taken place in the 60s. A time of impressive creativity, having lasted for six centuries in the West, had reached its demise, and any form of art to emerge after that turning point would bear the signs of its post-historical condition, overlapping with the disbelief in the utopias that had somehow survived and – sometimes in the underground, sometimes explicitly – permeated all avantgardist movements, already vanishing back then. This paper sustains that, in a context like that, the much criticized post-modernist “anything goes” was in fact indicating the emergence of a new post-utopian phase for the arts and for culture in general. In face of the lack of more appropriated terms, this new phase has been called contemporaneity or contemporary art, its main characteristics to be found amid the pluralist and radically diversified maelstrom of aesthetical tendencies that so thoroughly has changed the role of curators, the nature of museums and the contingent position of art criticism.

Até os anos 1960 – momento em que o modernismo, iniciado um século antes pela arte impressionista, chegava ao seu crepúsculo – artistas, críticos e curadores ainda acreditavam que a arte podia mudar o mundo. Da descrença nesse sonho brotou a arte depois das utopias.

## 1. A proclamação do fim da arte nos anos 1980

Uma das chaves para se começar a compreender a crise das utopias nas artes encontra-se nos escritos de alguns teóricos e críticos importantes que, em meados dos anos 1980, sem que necessariamente tivessem tomado conhecimento das ideias uns dos outros, convergiram no julgamento de que a arte havia chegado ao seu fim. Paradoxalmente, essa convergência de juízos coincidia com um período em que a proliferação de manifestações artísticas fervilhava e a pintura, no seio da neovanguarda, ressurgia apoteoticamente graças à explosão do mercado financeiro propiciado pela era Reagan-Thatcher. Eis aí um bom paradoxo que reclama por uma compreensão cuidadosa, tarefa que este ensaio buscará enfrentar.

Em 1983, Hans Belting publicou um livro sob o título *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?). Dez anos depois, apareceu uma reedição ampliada dessa obra, na qual a interrogação do título original havia desaparecido o que leva a crer que o tempo transcorrido levou o autor a se convencer afirmativamente desse fim<sup>1</sup>. Segundo Belting, esse livro foi apenas preparatório para o livro *Art History After Modernism* (História da arte depois do modernismo, 2003), título por ele considerado mais fiel às suas ideias do que o anterior<sup>2</sup>.

Belting compreende o desenvolvimento da arte em três grandes períodos: antes de 1400, isto é, antes da história da arte e da arte propriamente dita que se estende de 1400 até os anos 1960, anos estes seguidos por noções inteiramente novas tanto da história quanto da arte. À luz de uma concepção ampla de arte e sob o ponto de vista que o futuro lhes deu, certamente, as imagens produzidas antes de 1400 são artísticas. Entretanto, no seu próprio momento histórico, elas eram feitas para a veneração muito mais do que para a admiração estética, pois a própria noção de arte não havia ainda emergido. Foi só no Renascimento que, tendo se tornado central, o conceito de artista fez também emergir considerações de ordem estética que forjaram a noção ocidental de arte e passaram a governar as nossas relações sociais, culturais e psíquicas com a imagem.

O argumento fundamental de Belting incide criticamente sobre a narrativa da história da arte que, de 1400 até o final do modernismo, na primeira metade do século XX, foi inteiramente contada sob um ponto de vista euro-ocidental, como se esta fosse uma cultura única e universal. De um lado, essa pretensa universalidade foi desmascarada na era pós-colonialista

1. Na tradução brasileira: BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

2. Ver entrevista concedida por Belting a Taísa Palhares. Disponível em: [http://www.cosacnaify.com.br/noticias/entrevista\\_belting.asp](http://www.cosacnaify.com.br/noticias/entrevista_belting.asp). Acesso em: 09 set. 2009.

por culturas que estão muito longe de se identificarem com um modelo centralizado, inclusive por culturas que nunca tiveram uma história da arte. De outro lado, o modo tradicional de se contar linearmente a história da arte passou a não mais dar conta dos novos desenvolvimentos artísticos que começaram a surgir depois do ocaso do modernismo.

Ao dar prosseguimento às suas reflexões em *História da arte depois do modernismo*, o título do livro explicita que, para Belting, nunca se tratou de postular o fim da arte ou da história, mas sim denunciar o esgotamento de uma maneira de se tratar a história, a arte e o conhecimento das imagens e da visualidade em geral.

Coincidentemente, também em meados dos anos 1980, “A morte ou o declínio da arte” aparecia como um dos capítulos do livro *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (1985), de Gianni Vattimo<sup>3</sup>. Para ele, falar sobre a morte da arte significa falar dentro dos limites da efetiva realização perversa do espírito absoluto hegeliano. Lida à luz de Adorno, essa perversão significa que a utopia do retorno do espírito para junto de si, da coincidência entre ser e autoconsciência totalmente desenvolvida, efetua-se hoje, de certo modo, em nossa vida cotidiana, na universalização do domínio da informação, na generalização da esfera dos meios de comunicação, do universo das representações difundidas por esses meios que consolidam a mídia-esfera como uma caricatura do espírito absoluto de Hegel<sup>4</sup>.

Para o autor, a perversão também implica falar dentro dos limites da metafísica realizada que chegou a seu fim, tal como Heidegger a viu se anunciar filosoficamente na obra de Nietzsche. Para o autor, a morte da arte constitui, portanto, a época do fim da metafísica como Hegel a profetizou, como Nietzsche a viveu e Heidegger a recuperou.

Ainda em 1984, *A morte da arte* foi o nome escolhido por Berel Lang para um livro por ele editado. Nesse livro, o ensaio “O fim da arte”, de autoria de Arthur Danto, era discutido por vários autores. O tema se tornou constante nas conferências pronunciadas por Danto nesse período com títulos bem significativos, tais como “Approaching the end of art” (Chegando ao fim da arte) e “Narratives of the end of art” (Narrativas do fim da arte). Todos esses textos foram depois retomados no livro *After the end of art*, publicado pelo autor apenas em 1996<sup>5</sup>. Provavelmente, por essa época, os tempos estavam mais maduros para absorver a ideia do fim da arte, pois a repercussão internacional do livro foi e continua sendo marcante.

Ao proclamar o “fim da arte”, Danto queria dizer que, nos anos 1960, uma espécie de fechamento ocorreu no desenvolvimento histórico da arte. Uma era de impressionante criatividade, que durou seis séculos no Ocidente, chegou a um fim de modo que qualquer arte que pudesse vir a existir daí para frente deveria estar marcada por um caráter pós-histórico.

3. Na tradução brasileira: VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

4. Idibem, p. 39-40.

5. DANTO, Arthur. **After the end of art.** New Jersey: Princeton, 1996. Na tradução brasileira: DANTO, Arthur. **Após o fim da arte.** A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006.

Tanto quanto Belting e Vattimo, Danto não estava efetivamente defendendo uma morte da arte, mas delimitando um momento, o final do modernismo nos anos 1960, quando uma virada histórico-social ocorreu nas condições produtivas das artes visuais. Não esteve na pretensão de nenhum deles sugerir que não haveria mais arte, mas, ao contrário, chamar atenção para um período marcado pela ausência de uma unidade estilística que pudesse funcionar modelarmente. Portanto, um período de entropia informacional, de eferescência estética, de paroxismo de estilos e, ao mesmo tempo, de explosão da liberdade e pluralismo nas intenções e realizações artísticas. Em consonância com um grande número de autores, Danto situou essa explosão sob o grande guarda-chuva da pós-modernidade que, muito apropriadamente, pode ser também chamada de era pós-utópica. Quais eram, contudo, as utopias cujo fim a pós-modernidade anunciava? Para responder essa questão é preciso passar em revista, mesmo que muito brevemente, o campo estético abraçado pela história da arte, em especial, pela história da arte moderna, pois é nesta que as utopias fizeram sua morada.

## 2. As utopias das vanguardas

A concepção de arte, que alimentou a história da arte no Ocidente dos 1400 até o século XIX, foi forjada no Renascimento, quando se deu a codificação não só dos sistemas artísticos visuais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura e a arquitetura – quanto também da música, prenunciando o desenvolvimento histórico do tonalismo. Foi nesse período que a arte se despreendeu da sua dependência religiosa. Ao se soltar dos murais, paredes e interiores das igrejas, a arte passou a requerer locais para a sua exposição, manutenção e preservação. Para isso, surgiram os museus e a consciência da necessidade de documentação em escritos que foram dando corpo à história da arte.

O Renascimento distinguiu-se de buscas anteriores de retomadas da antiguidade clássica pela introdução de elementos inovadores que levaram, em particular na pintura, à constituição de um padrão ou modelo estético dominante constituído pelo desenvolvimento da perspectiva monocular altamente realista, pelo tratamento do espaço da pintura como janela e pelo estudo da luz e da sombra. Esse padrão estético permaneceu durante séculos com exceção da ousadia de alguns artistas, criadores de linguagem. Independentemente do período e lugar em que viveram ou do estilo em que costumam ser identificados, esses artistas foram marcando os séculos, da Renascença ao Modernismo, com invenções e rupturas de padrão que fizeram avançar as linguagens da arte e anteciparam tendências futuras.

Alguns dentre tais artistas são: o próprio Leonardo (1452-1519), por seu caráter emblemático; Hieronymus Bosch (1450-1516), pintor e gravador flamengo, influente no surrealismo; Pieter Bruegel, o velho (1525-1569), que pintou paisagens por si mesmas e não como documentos de situações; Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), o grande mestre de todas as meta-artes, artes que pensam a si mesmas; Francisco José de Goya (1746-1828), artista subversivo que inspirou gerações futuras de artistas; John Constable (1776-1837) demonstrando que a pintura de paisagens podia ir por direções inesperadas; Joseph William Turner (1775- 1851) o mestre da luz, abrindo o caminho para os impressionistas.

O impressionismo, que é também fruto da repercussão na época do trabalho de cientistas da cor, da luz e do funcionamento do olho humano, coincidiu com a penetração da fotografia no seio da vida social e com as transformações que isso acarretaria para a arte, questão esta brilhantemente tratada por Walter Benjamin no seu antológico ensaio sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936)<sup>6</sup>. Esse é sumariamente o contexto de nascimento da arte moderna. Simplificando em prol da síntese, pode-se afirmar que a história da arte moderna correspondeu à ruptura contínua e crescente da dependência e correspondência da imagem pictórica e escultórica aos objetos do mundo. Os impressionistas criaram uma nova ordem de visualidade baseada nas impressões coloristas constantemente mutáveis. Os neoimpressionistas, especialmente Georges Seurat (1859-1891), transformaram a decomposição das cores impressionistas num sistema teórico, enquanto Vincent van Gogh (1853-1890), desligando as cores do materialismo das coisas do mundo, elevou-as a uma potência elementar de expressão. Paul Gauguin (1848-1903), por sua vez, simplificou as cores decompostas de forma impressionista em grandes decorações de planos.

Em 1903, agrupados em torno de Henri Matisse (1869-1954), os *fauves* (significando selvagens) intensificaram a independência do quadro da descrição objetiva, a favor das cores que irradiam como potência autônoma das formas. Em 1905, os expressionistas alemães proclamaram o “olhar interno” para dar expressão aos efeitos dramáticos que a aparência do mundo desperta no artista. A partir de 1907, seguindo o caminho já aberto por Paul Cézanne (1839-1906), o cubismo criou uma nova construção objetiva da realidade na análise dos objetos visíveis segundo as formas geométricas fundamentais que lhe estão subjacentes. Desde 1910, o futurismo começou a empregar a representação simultânea cubista para fazer realçar o dinamismo moderno. Ainda nesse mesmo ano, 1910, Wassily Kandinsky (1866-1944) pintou sua primeira improvisação completamente despojada de qualquer referencial externo. Da busca de uma nova objetividade, surgiram tanto as experiências sensíveis de Paul Klee (1879-1940) quanto o realismo mágico de Giorgio de Chirico (1888-1978).

6. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Os pensadores XLVIII*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Desde 1916, o movimento surrealista isolava e fragmentava os objetos do mundo, gerando justaposições oníricas. O grupo Dada já anunciara a “Decomposição da Lógica” para a libertação do inconsciente. Nos autômatos de partes de máquinas de Marcel Duchamp (1887-1968), nas montagens de material de resíduos de Kurt Schwitters (1887-1948) e nas fotografias e gravuras feitas pelo sistema de colagem, de Max Ernst (1891-1976), buscava-se a combinação do real com o inconsciente.

Paralelamente, a pintura abstrata sistematizou-se na “pintura absoluta” com influência do Suprematismo russo de Kazimir Malevitch (1878-1935), no Construtivismo de Vladimir Tatlin (1885-1953) e Lazar Lissitzky (1890- 1941) e no movimento holandês chamado De *Stijl*, com Mondrian e Doesburg. Este último movimento elevou a autonomia do quadro acima da abstração por meio da eliminação do expressivo e emocional em benefício do geométrico-construtivo.

Nos anos 1940, surgiu em Nova Iorque um ramo posterior da “abstração expressiva” que havia se originado em Kandinsky, Klee e Miró. Trata-se do “expressionismo abstrato” que soube levar a impulsiva espontaneidade da abstração expressiva ao limite de sua radicalidade, alcançando sua conclusão lógica. O mais conhecido dentre os expressionistas abstratos, Jackson Pollock (1912-1956) criava suas pinturas de maneira intuitiva e improvisada, derramando tinta em uma tela colocada no chão. Embora pareçam caóticas, essas telas conseguem comunicar uma excitação e uma pulsação interior.

A descrição acima, puramente estilística das descobertas e propostas estéticas da arte moderna, não deixa entrever o caráter utópico que corria de modo mais ou menos subterrâneo, mais ou menos explícito, por todos os movimentos vanguardistas. O espírito das vanguardas, seu dínamo, era utópico por natureza. As vanguardas eram alimentadas pela impetuosidade indômita e heroica do desejo de transformar o mundo, marcá-lo com a insígnia do poder da arte. Por trás do desfile incessante de “ismos”, aninhava-se a busca por um mais além, busca impulsionada pela aposta no projeto da modernidade que queria se ver cumprida. O caráter explícito dessa busca fica evidente na atração dos futuristas pela máquina e pelos ritmos de vida por ela determinados. Também nas tentativas do construtivismo russo de convergir a arte na vida através de novas formas imaginativas e na busca de um design rigoroso na Bauhaus para tornar a vivência cotidiana mais convidativa.

Foi no neoplasticismo e na arquitetura modernista que o sonho da arte como condutora privilegiada da vida humana e social alcançou seu ápice, um sonho que recebeu um banho gélido com a Segunda Guerra Mundial. Havendo cessado o processo modernista de decantação da luz, das cores e das formas e nada mais restando dos alicerces da representação

visual renascentista, o momento do pós-guerra abriu caminho para uma irrupção de tendências artísticas que começaram a variar livremente, sem um telos e sem permitir qualquer tipo de agrupamento.

### 3. O crepúsculo do modernismo

Desde as mutações inauguradas pela *pop art*, o espectro das produções artísticas foi se ampliando em uma variedade de estilos, formas e práticas para culminar em uma diversidade e hibridismo presentes, por exemplo, na performance e *body art*, no neorrealismo francês, na *op art*, minimalismo, arte concreta, neoconcreta, *arte povera*, arte comportamental e processual, nova escultura, conceitualismo, *land art*, instalações, ambientes, arte espacial, arte imaterial, muitas delas efêmeras e, por isso mesmo, dependentes da documentação fotográfica. Desse modo, a fotografia e o vídeo, além de manterem uma autonomia própria, também passaram a dar guarida a todos os movimentos que, pretendendo expandir ou mesmo abandonar a moldura referencial das práticas pictóricas e escultóricas, ao fim e ao cabo, acabam sempre se consubstanciando em imagens para não se apagarem da memória. Tudo isso parece dar testemunho de que, depois das utopias, quem manda na arte é ela mesma.

Em meio à emergente multiplicação de estilos artísticos, em 1969, Joseph Kosuth publicou um artigo antológico intitulado “A arte depois da filosofia”<sup>7</sup>. Era uma espécie de texto básico da arte conceitual e situava-se como uma resposta invertida do famoso *dictum* hegeliano da filosofia depois da arte. Sob esse ponto de vista, a obra de arte passou a ser uma espécie de proposição apresentada no contexto da arte à maneira de um comentário sobre a arte. Trata-se, portanto, de uma arte que substituíu os métodos convencionais da pintura e escultura por operações linguísticas no campo das representações visuais e que levava à dissolução do “status objetual” da obra de arte. Para caracterizá-la, Kosuth lançou mão do tema da crise e parcialidade da pintura e escultura em todas as suas possíveis modalidades. Com o argumento da não necessidade de existência de um objeto visual palpável para que algo seja uma obra de arte visual, Kosuth questionou a parcialidade do conceito de arte quando este se baseia apenas em critérios morfológicos, pois estes são perfeitamente apropriados para a pintura e escultura, mas deixam de fora todas as manifestações artísticas ruptoras desses critérios.

Dez anos antes de Kosuth, Ferreira Gullar, no Brasil, publicou o artigo “Teoria do não objeto” (1959)<sup>8</sup> que foi considerado pelos editores da revista *Malasartes* como uma das mais inteligentes produções teóricas da arte brasileira. Quando comparadas às reflexões de Kosuth, as ideias defendidas por Gullar soam impressionantemente antecipatórias. O artigo

7. KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-13, 1975.

8. GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 26-27, 1975.



se inicia com o tema da morte da pintura, desenvolvendo uma retrospectiva da arte moderna cujos graduais procedimentos desconstrutivos justificam o tema. A novidade e caráter premonitório do texto encontra-se na postulação da dissolvença dos limites entre pintura e escultura e da convergência de ambas rumo ao ponto comum da criação de objetos especiais – os não objetos. Para o autor, “toda obra de arte verdadeira é um não objeto e esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte e que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento”.

Hoje ninguém mais ousa propor o que pode ser uma arte “verdadeira”. Por isso mesmo, nas décadas que se seguiram aos textos de Gullar e Kosuth, foi se comprovando a postulação de Kosuth de que “não há verdade quanto ao que seja arte”. De todo modo, além de ser capaz de caracterizar, naquele momento, as criações não objetuais e participativas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, a teoria do não objeto de Gullar antecipou a tendência para a imaterialidade do objeto artístico manifesta tanto na arte conceitual quanto nas artes eletrônicas atuais feitas de luzes que desvanecem no tempo e de fluxos e refluxos instáveis de energia e informação. Não é à toa que Lygia Clark e Hélio Oiticica vêm sendo internacionalmente celebrados como antecipadores dos princípios condutores das artes interativas no contexto contemporâneo da revolução digital. No momento em que viveram, contudo, o desdobramento de tendências artísticas e o despreendimento da arte até mesmo dos objetos que lhe dão corpo gestaram o mal-estar em relação ao modernismo, um mal-estar que alcançou seu clímax nos anos 1980.

Foi, de fato, nos anos 1960 que suspeitas contra o euro-americano centrismo das vanguardas começaram a ser despertadas no embrião de uma autocrítica das condições políticas e convenções ideológicas das sociedades avançadas frente à explosão do consumismo de massas e da exploração das sociedades periféricas. Paralelamente aos movimentos contra culturais, munida de virulência crítica contra as práticas estéticas do modernismo e do status do objeto artístico, surgiu a *pop art* como um momento inaugural de profundas mutações e convivência das diferenças. Um exemplo da convivência dos contrários pode ser encontrado na *pop art* com o minimalismo.

Foi também nos anos 1960, no apogeu da cultura pop, que a inflação e exacerbação crescentemente abrangentes da produção cultural começaram a se fazer sentir, intensificando-se nos anos 1980, justamente quando se deu o surgimento da cultura das mídias, minando a hegemonia da cultura de massas, e a explosão dos debates sobre o pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade. Hoje, pode-se perceber que esses debates estavam sinalizando o crescimento da complexidade cultural e do relevo cada vez maior da cultura na vida social. Essa complexidade foi aumentando na medida mesma em que

foram crescendo as mídias e a circulação social das linguagens que por elas transitam. É justamente isso que gera a enorme concentração, densidade e abrangência da produção simbólica e intensifica o fluxo veloz de discursos, imagens e sons das mais diversas ordens e origens na configuração do tecido hipercomplexo da cultura nas sociedades atuais. À maior produção soma-se, com a globalização econômica, política e social, a abertura para a cultura do outro, próximo ou distante, levando à mistura e sincretismo das culturas.

Longe de ser sintomática de um estado de coisas caótico e mesmo pervertido, como querem alguns, tal diversidade, ao contrário, parece comprovar as tendências à sobreposição de paradigmas como constitutivas das artes desde as últimas décadas do século XX até hoje, tendências, de resto, que não parecem dar mostras de qualquer mudança imediata de rota. Mas aqui é preciso ir mais devagar com o andor, observando melhor a paisagem dos anos 1980, pois é na irrupção da pós-modernidade que a arte pós-utópica encontrou seu território de eleição e de expansão.

#### 4. A pós-utopia das artes na pós-modernidade

Embora a explicitação mais culturalmente visível do pós-moderno e da pós-modernidade tenha se dado no final dos anos 1970, sua emergência já havia começado a se fazer sentir desde a passagem dos anos 1950 para 1960. O termo surgiu primeiramente no universo da crítica literária, mas foi no contexto da cultura pop que, segundo Huyssens<sup>9</sup>, a noção de pós-moderno foi se delineando.

Não há muita dúvida quanto ao consenso da localização do nascimento do pós-moderno nos anos 1960, quando começou a se manifestar, não apenas nas artes, mas na cultura em geral, o questionamento da concepção de tempo e de história como progressão linear, teleológica que norteou o projeto da modernidade. Do bojo desse questionamento nasciam práticas e desejos proliferantes, justapostos e disjuntos direcionados para a multiplicidade em detrimento da unidade, da diferença em lugar da identidade, para o movimento dos fluxos e dos arranjos móveis em detrimento dos sistemas. Foi nas artes que essa diversidade se fez mais sentir em marcante oposição aos princípios programáticos do alto modernismo.

No despontar dos anos 1980, tornou-se evidência incontestável aquilo que apenas se insinuava nos anos 1960. Foi justamente nesse contexto que as teses do fim da arte, proclamadas por Danto e outros autores, assumiam uma franca oposição em relação à linha hegemônica da crítica de arte nos Estados Unidos, representada pela figura emblemática de Clement Greenberg, o famoso crítico oficial do modernismo. Uma vez que essa crítica pertencia a uma arte crepuscular,

9. HUYSENS, Andreas. Mapping the postmodern. In: *New German Critique*, Nova Iorque, n. 33 (Modernity and postmodernity), p. 05-52, 1984, p. 16.

Danto surgiu como arauto da arte que nascia depois do fim da arte. Que arte é essa? Vejamos em mais detalhes.

Entendida inicialmente como um novo estilo na arquitetura e nas artes, a expressão “pós-moderno” também reverberou na dança, música, fotografia, cinema até tomar conta de quase todas as práticas e teorias culturais, alcançando a política e até mesmo as ciências. Essa reverberação foi grandemente devida à efervescência do debate, nos inícios dos anos 1980, envolvendo filósofos de fama internacional. Em 1979, Jean-François Lyotard publicou *A condição pós-moderna*, que funcionou como um grande marco no deslançar desses debates<sup>10</sup>. A peculiaridade do entendimento de Lyotard sobre o pós-modernismo localiza-se na extensão da análise dessa expressão para alcançar o estatuto da ciência, da tecnologia, das artes, a significação da tecnocracia e o modo como os fluxos de informação e de conhecimento são controlados no mundo ocidental.

O livro versa sobre a função da narrativa como forma de legitimação dos discursos e procedimentos científicos. As duas principais narrativas, ou melhor, metanarrativas que cumpriam essa função desde a Revolução Francesa eram a política e a filosófica. A partir da Segunda Guerra Mundial, começou a se operar uma gradual e crescente perda de legitimidade dessas metanarrativas. Isso trouxe como consequência o “declínio do poder regulatório geral dos próprios paradigmas da ciência”<sup>11</sup>. Com a incredulidade e o abandono das narrativas centralizadoras, a ciência passou a ser regida pelas figuras do dissenso e da invenção. Em lugar dos princípios universais e generalizadores, os discursos pulverizaram-se na relatividade das redes flexíveis dos jogos de linguagem. Todo o tecido social passou a se constituir como uma malha multiforme de jogos de linguagem em cuja disseminação o próprio sujeito se dissolve.

Diferentemente de Habermas, que havia concebido a legitimidade sob a égide da autoridade e do consenso, Lyotard colocou ênfase no mundo da linguagem. O pós-moderno pode ser representado como jogos de linguagem. Falar é participar em um jogo cujo alvo está na criação de novos e voláteis laços sociais. Para ele, a ciência e o conhecimento não buscam mais o consenso, mas muito precisamente, buscam instabilidades, como uma prática do paralogismo, no qual o que se ensina não é a concordância, mas minar por dentro a moldura ela mesma dentro da qual a ciência normal prévia havia se conduzido<sup>12</sup>.

Muito pouco tempo depois da publicação da obra de Lyotard, no discurso, sob o título de “A modernidade – um projeto inacabado”, proferido em 1980, por ocasião do recebimento do prêmio Adorno, Habermas entrou na discussão, assumindo posições críticas contra o pós-moderno<sup>13</sup>. A pertinência dessa crítica só pode ser avaliada no contexto da teoria social habermasiana, embasada na defesa do projeto emancipatório da modernidade

10. LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

11. CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**. Introdução à teorias da contemporaneidade. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 32.

12. JAMESON, Fredric. Forward. In: **The postmodern condition**. A report on knowledge. Tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. xix.

13. Cf. HABERMAS, Jürgen. Modernity – an unfinished project. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic**. Essays on postmodern culture. Washington: Bay Press, 1983, p. 03-15.

iluminista. Segundo o autor, esse projeto está ainda inconcluso e postular sua interrupção, às escusas de uma condição pós-moderna, pode não passar de uma forma disfarçada de reacionarismo.

Daí para frente, o número de revistas, coletâneas e livros dedicados ao assunto começou a proliferar. Outros pensadores de renome, como Richard Rorty, Fredric Jameson, por exemplo, entraram no debate e muitos autores notabilizaram-se como especialistas na questão. Foi tal o crescimento de publicações, eventos e cursos sobre o tema em nível internacional que se pode dizer, sem medo de errar, que a pós-modernidade foi o grande tema da década de 1980 até o início da década seguinte. Obras sobre pós-modernidade, que hoje podem ser consideradas clássicas, são as de Jameson<sup>14</sup>, Featherstone<sup>15</sup> e Bauman<sup>16</sup>. No Brasil, a polêmica sobre o pós-moderno esteve em voga nos anos 1980 e alguns autores brasileiros com ideias próprias especializaram-se no assunto como, por exemplo, Arantes<sup>17</sup> e Teixeira Coelho<sup>18</sup>.

Em meio a muitas controvérsias, um dos traços mais marcantes dos estudos sobre pós-modernidade encontra-se nas polêmicas versões que variam da mais profunda aversão à traição cometida pelos tempos atuais aos ideais do iluminismo até a crítica mais devastadora a esses ideais. O único ponto para onde a franja diversificada de interpretações converge encontra-se na constatação de que algo novo e bastante distinto brotou do seio da modernidade. Kellerman<sup>19</sup> nos apresenta um quadro resumido das principais oposições entre modernidade e segunda modernidade que é de grande auxílio para uma visão sintética da questão. Lendo-se a coluna da esquerda como modernidade e a da direita como pós-modernidade, temos:

- crítica da ambiguidade (purificação) vs aceitação da ambiguidade (pluralismo);
- estrutura, regras e firmeza vs redes, pontos de fuga e fluxos;
- segurança, certeza vs risco, incerteza;
- durabilidade vs fluidez;
- previsão vs imprevisão;
- estabilidade crescente vs liquidificação crescente;
- continuidade e evolução vs descontinuidade e mudança;
- orientação para um alvo vs orientação processual;
- ordem nacional vs contingência cosmopolita;
- conexões estáveis vs conectividade como programa e projeto;
- estruturas nacionais de longo alcance vs estruturação transnacional para o tempo;
- fronteiras sólidas e manutenção das fronteiras vs fronteiras flexíveis e administração das fronteiras.

14. Cf. JAMESON, Fredric. Op. cit.; Idem. Postmodernism and consumer society. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic**. Essays on postmodern culture. Washington: Bay Press, 1983, p. 111-125; Idem.

**Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Cultrix, 1996.

15. Cf. FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995; Idem. **O desmanche da cultura**. Globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

16. Cf. BAUMAN, Zigmunt. **Modernity and ambivalence**. Oxford: Polity Press, 1995; Idem. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998; Idem. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

17. ARANTES, Otília F. Depois das vanguardas. **Arte em Revista** 7, p. 05-24, 1983.

18. COELHO, J. Teixeira. **Moderno pós moderno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

19. KELLERMAN, Aharon. **Personal mobilities**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 53.

Nessa conjuntura, foi sem dúvida a arte que desempenhou o papel de grande sinalizadora das transformações sociais. No exaustivo uso do pastiche, das citações, da revisitação muitas vezes paródica dos estilos do passado, num vai e vem espacial e temporal até mesmo atordoante, as práticas artísticas batizadas de pós-modernas estavam na verdade levando a cabo um questionamento chave da pós-modernidade, ou seja, o questionamento da concepção teleológica do tempo e da história que norteou o projeto da modernidade desde o seu apogeu iluminista.

Não faltaram críticas até mesmo furiosas ao “*everything goes*” (vale tudo) do pós-moderno. Contudo, tanto quanto posso ver, longe de indicar ausência de sentido crítico, engajamento ético ou militância política, o “vale tudo” estava sinalizando a emergência, brotando do seio do pós-moderno, de um novo tempo pós-utópico na cultura e nas artes. Na falta de um nome melhor, esse novo tempo tem sido chamado de contemporaneidade, cultura contemporânea e arte contemporânea, quando vem crescendo exponencialmente a perplexidade e a incerteza em relação ao que pode ou não ser definido como arte. Uma perplexidade que se torna tanto mais intensa quanto mais se tenta emoldurar as práticas artísticas dentro de alguma grande narrativa legitimadora, justo as grandes narrativas que o pós-moderno colocou em crise.

## 5. O pluralismo radical da arte contemporânea

Desde 1960, fizeram-se ouvir muitas tentativas de recuperação da linearidade da história. Até o final dos anos 1990, foram alardeadas e silenciadas sucessivas crises relativas a um ou outro modo de se fazer arte. No auge do pós-moderno, entre 1970 e 1980, dava-se por certo que a pintura e a escultura haviam atingido o seu esgotamento. Enquanto muitos pintores chegaram a se preocupar com o proclamado óbito, os artistas que trabalhavam com vídeo, performance e outras estratégias pós-objeto sentiam-se inseridos no seu próprio tempo. Isso durou pouco, pois, já no início dos anos 1980, grupos de artistas italianos e alemães, alguns deles considerados artistas da era pós-objeto, retornaram à pintura e chamaram muita atenção com isso, principalmente porque, sob o título de transvanguardistas e pós-modernos, foram tematicamente inseridos na Documenta 7, de Kassel, em 1982. Três anos depois, as repercussões dessa tendência foram acolhidas com grandiloquência na chamada “Grande Tela”, inserida na 18ª. Bienal de São Paulo. Paralelamente, em pleno otimismo neoliberal da era Reagan-Thatcher, o mercado da arte entrava em euforia. Entretanto, isso também durou pouco, pois, nos anos 1990, foi a vez do pós-objeto voltar à cena; mesmo que, muitas vezes, sob o signo do pastiche, justamente um dos traços mais evidentes do pós-moderno.

A partir daí, as tentativas de recuperação da linearidade histórica começaram a silenciar frente à avalanche pluralista de tendências estéticas que coincidiu com a entrada da arte no multifacetado território digital, o que só tem contribuído para aumentar a multiplicidade cada vez mais inerente ao campo das artes. Diante disso, muitos ainda se aferram rigidamente à ideia de que artes verdadeiras e legítimas são apenas as tradicionais artes pré-tecnológicas. Como essas são, de fato, as artes vendáveis e as mais adaptáveis às funções expositivas dos museus, muitas galerias e museus parecem dar munção a essa ideia. Outros, ao contrário, veementemente reivindicam que a arte nas novas mídias digitais, inclusive no seu aspecto avançado de interface com a ciência de ponta, biotecnológica e mesmo nanotecnológica, e com a robótica e inteligência artificial, é a verdadeira arte do nosso tempo.

Quaisquer que sejam as posições, a verdade é que, quanto mais nos propomos a explorar, sem unilateralidades, as tendências das artes que estão sendo produzidas na atualidade, mais incertos nos tornamos em relação aos limites, aos gêneros, às identidades e às fontes legitimadoras da arte. Não há quaisquer materiais particulares que gozem do privilégio de serem reconhecidos como arte. A arte recente tem usado não apenas pintura a óleo, metal e pedra, mas também ar, brisa, luz, som, palavras, pessoas, comida, pó e muitas outras coisas. Não há técnicas ou métodos de trabalho que possam garantir a aceitação do resultado final como arte. Junto com a pintura, a fotografia também coexiste com o vídeo, com as instalações e com tipos variados de atividades como dar passeios, apertar as mãos, vender picolés, cultivar plantas etc.

A multiplicidade indiscernível das práticas tem levado os críticos a repetirem aquilo que Rosalind Krauss chamou de condição pós-midiática das artes visuais, não apenas no sentido de que não há mídias privilegiadas para as artes, mas também de que não tem absolutamente nenhuma importância que meio é usado<sup>20</sup>. Enfim, a arte atual está emaranhada em uma rede de forças dinâmicas, tanto pré-tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós-massivas, corporais e informacionais, presenciais e digitais, em autopistas da informação e representação digital.

Nessa medida, em um contexto híbrido e plurívoco a arte tem encontrado as condições atuais de existência nos seus modos de produção, exposição, reprodução, difusão e recepção. São modos que têm expandido consideravelmente os parâmetros que tradicionalmente serviam tanto para definir as práticas artísticas, quanto para determinar princípios que podiam sancioná-las institucionalmente e para estabelecer critérios de julgamento de valor.

Abrigando a diversidade, os espaços e as paisagens das práticas artísticas são hoje traçados em ambientes amplamente concebidos e as comunidades e metacomunidades heterogêneas dessas

20. LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*, new edition. Londres: Thames & Hudson, 2001.

práticas contextualizam-se e operacionalizam-se em redes e circuitos intercomunicantes. Embora haja uma tendência para o agrupamento em nichos característicos da especificidade do modo de produção, distribuição e recepção de cada tipo de arte, o ecossistema das artes tem apresentado potencial para abrigar esses nichos e os circuitos que lhes são próprios. Tem também permitido as interações entre nichos, interações que não são necessariamente idílicas, mas, ao contrário, muitas vezes conflitantes.

Em suma: longe de ser sintomática de uma situação de caos, a multiplicidade das práticas artísticas contemporâneas está sendo, ao contrário, demonstrativa do grau de liberdade de que goza o artista, desprendido das amarras da arte padronizada, engessada em parâmetros oficiais. São muitos os fatores a impedir que a pluralidade transborde no caos. Alguns desses fatores encontram-se, de um lado, nos intermediários culturais e, de outro, no trabalho curatorial.

## 6. O papel dos intermediários culturais

Um bom passo para entendermos os circuitos atuais das artes é dado pela noção de “novos intermediários culturais”, noção que foi delineada por Bourdieu<sup>21</sup> para designar uma categoria social que está nitidamente em expansão.

O desenvolvimento acelerado de um mercado novo de bens artísticos e intelectuais se fez acompanhar pelo aumento no número de pessoas envolvidas na produção, circulação e transmissão desses bens. A produção fica a cargo dos artistas e intelectuais, mas a circulação e transmissão desses bens cabem aos novos intermediários culturais. “Estes são pessoas que se dedicam à oferta de bens e serviços simbólicos – profissionais de *marketing*, publicitários, relações públicas, produtores e apresentadores de programas de rádio e televisão, jornalistas, comentaristas de moda e profissionais ligados a atividades de caráter assistencial”<sup>22</sup>.

São pessoas fascinadas com a identidade, a apresentação, a aparência, o estilo de vida e a busca incessante de novas experiências. [...] Atuando entre a mídia e a vida intelectual, acadêmica e artística, eles promovem e transmitem o estilo de vida dos intelectuais e artistas para um público mais amplo e se aliam a eles, intelectuais e artistas para converter temas menos nobres, como moda, esporte, música popular e cultura popular, em campos legítimos de análise intelectual. Isso contribui para derrubar algumas das velhas barreiras e hierarquias simbólicas que se baseavam em distinções pretensamente nítidas entre alta cultura e cultura de massas, além de contribuir para educar e criar um público maior e mais receptivo para os bens e experiências artísticos e intelectuais<sup>23</sup>.

21. BOURDIEU, P. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Tradução de Richard Nice. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

22. FEATHERSTONE, Mike. Op. cit., 1995, p. 70.

23. *Ibidem*, p. 173.

Nesse contexto, a elevação no número de ocupações relacionadas com a arte, especialmente nos países avançados, tem sido dramática dos anos 1970 para cá, ocupações que cresceram ainda mais com o advento da internet. Essa elevação foi, em grande parte, devida à subvenção estatal às artes e à mudança de atitude de muitos líderes empresariais em relação à arte, do que resultou uma combinação entre a subvenção das artes, decorrente das estratégias políticas locais e nacionais e a adoção de novas estratégias de investimento de capital, por parte de empresários e financistas. Aumentou, com isso, o número de empregos na área das artes nas instituições culturais e educacionais e originaram-se gerações de profissionais em lugar dos antigos intuitivos e visionários<sup>24</sup>.

24. *Ibidem*, p. 73.

O processo de globalização, especialmente depois da internet, vem contribuindo grandemente para fortalecer o papel dos intermediários culturais, que administram as cadeias de distribuição das novas mídias globais. Aumenta, com isso, a capacidade de circulação de informações. Estilos e obras de arte passam rapidamente dos produtores aos consumidores. Obras de arte antigas e sagradas percorrem vários lugares e atingem plateias de massa de diferentes culturas. Réplicas digitais de museus inteiros podem ser encontrados na internet e *sites* de artistas e intelectuais crescem nas redes como cogumelos em terra úmida. Tudo isso acaba por enfraquecer a autoridade iluminista das hierarquias ocidentais dominantes de alto gosto cultural<sup>25</sup>.

25. *Ibidem*, p. 132.

## 7. A ascensão do curador e a reconfiguração dos museus

No papel que hoje desempenha, o curador é, antes de tudo, aquele que transita com familiaridade através das emaranhadas florestas das produções artísticas. Convive com artistas, elabora conceitos, projetos, realiza pesquisas, circula pelo mundo, organiza os espaços, estabelece aproximações e diálogos entre as obras, “a partir de suas significações, temas, gêneros, localização histórica ou geográfica”. Enfim, o curador vem se desprendendo de uma função meramente institucional e burocrática para dar ao seu trabalho um estatuto autoral, transformando em uma das formas possíveis de arte o próprio recorte específico que estabelece na densa e intrincada malha das artes<sup>26</sup>.

Crescentemente o curador tem de trabalhar com os artistas no desenvolvimento e apresentação de suas obras. Assim, seu papel deixa de ser o de um zelador de objetos, deslocando-se para a função de um mediador e intérprete ou mesmo produtor. O artista também se transforma em um agente mediador e facilitador que supervisiona um time colaborativo e habilita a interação do usuário para a contribuição que este presta à obra. O público torna-se participante da obra – uma ideia que mina a noção tradicional do museu como templo para a contemplação de objetos sagrados.

26. ALVES, Cauê. A curadoria e outras alternativas. *Bien'art*, São Paulo, n. 10, 2005, p. 39.



Mais do que isso, a flexibilidade inerente à pluralidade chega a permitir que o usuário também se envolva no trabalho curatorial. Vem daí a idéia de uma “curadoria pública” que, atualmente, ainda se encontra em estágio experimental. Mas esforços estão sendo despendidos nessa direção de modo que o público possa participar do espaço da galeria ou por meio de *sites*. Assim, uma “curadoria pública” borraria as fronteiras entre público e curadores, permitindo que novos modelos possibilitem uma reflexão sobre as exigências, gostos e pontos de vista do público. Essas reconfigurações dos papéis do curador, do artista, dos museus e do público exigem que as instituições se readaptem às exigências da arte na complexidade que ela apresenta. Esse é o caso dos museus.

Desde o advento da arte da fotografia, seguida pela videoarte, muitas vezes conectadas a instalações e arte ambiental, os espaços museológicos foram aumentando de tamanho para abrigar os mais variados tipos de arte. Ao mesmo tempo, o crescimento quantitativo da produção artística e a centralidade crescente de seu papel na cultura levaram ao aumento da construção de novos museus, eles mesmos obras de arte arquitetônicas. Essa grandiosidade dos museus funciona como índice do tipo de sensibilidade do nosso tempo em relação à arte. Mas é certo também que o imenso investimento financeiro que eles implicam denuncia um outro aspecto mais problemático no circuito da arte contemporânea: a dependência que esse circuito tem da cultura oficial, de vultosos subsídios e do alto comércio.

Entretanto, não se pode negar que mudanças importantes vêm ocorrendo nos museus, antes considerados espaços exclusivos da alta cultura, do conhecedor instruído e do observador sério. Atualmente, os museus procuram agradar a plateias mais amplas, transformando-se também em “locais de espetáculos, sensações, ilusões e montagens – espaços que proporcionam experiências, em vez de inculcar o valor do saber canônico e das hierarquias simbólicas dominantes”<sup>27</sup>. É nesses espaços que se dão os processos de articulação, transmissão e disseminação da experiência para os vários públicos e plateias por meio de intelectuais e intermediários culturais. É também por meio dessas pedagogias que novas sensibilidades vão sendo incorporadas nas práticas cotidianas do público, na maior parte das vezes jovens ávidos por conhecer, saber, sentir, como acontece em países como o Brasil.

Conforme nos lembra Jean Cagnon<sup>28</sup>, os museus contemporâneos estão enfrentando um elenco de novos problemas decorrentes da proliferação recente de obras de arte produzidas com componentes tecnológicos provenientes de diversos períodos históricos. Eles são analógicos e digitais, mecânicos e eletrônicos, frequentemente multimídia, e incluem diversos objetos tais como *hardware*, *software*, sistemas eletrônicos, imagens das mais diversas origens, materiais tradicionais misturados (elementos pictóricos e escultóricos), assim como materiais não tradicionais (materiais e técnicas industriais). As coleções

27. FEATHERSTONE, Mike. Op. cit., 1995, p. 103-104.

28. CAGNON, Jean. Collecting, preserving and archiving the media art. Disponível em: <http://tamtam.mi2.hr/replace>. Acesso em: 10 jan. 2007.

crecem na medida mesma em que crescem as influências dos profissionais ligados à arte e dos curadores na cena internacional contemporânea da arte.

Se isolarmos, nesse universo de misturas, apenas as características das mídias digitais, estas já apresentam numerosos desafios que o mundo tradicional da arte não sabe mais como enfrentar. Por longo tempo, museus, galerias e o mercado da arte em geral estiveram exclusivamente orientados para o mundo dos objetos, configurando suas molduras e infraestruturas para acomodar a apresentação e preservação de um objeto estático. As novas mídias estão agora provocando o deslocamento dos objetos para os processos. Como formas de arte baseadas no tempo, dependentes do contexto, dinâmicas, interativas, colaborativas e variáveis, as artes digitais interativas resistem à “objetificação” transformando as noções tradicionais de um “objeto de arte”<sup>29</sup>. Depois de três décadas, o vídeo encontrou um lugar estabelecido e seguro no mundo da arte, mas a relação dos museus com a performance e o som como forma de arte são ainda extremamente problemáticas.

Entretanto, sob esse aspecto, deve-se considerar que não há um único tipo de circuito para todos os tipos de artes. Os circuitos são diferenciados. Quando surgem formas de arte produzidas por novos meios tecnológicos, elas não são imediatamente absorvidas nos circuitos existentes. Sempre leva certo tempo até que espaços de recepção adequados sejam encontrados. A arte tecnológica de ponta, por exemplo, dada sua estreita relação com a ciência, é inseparável de institutos de pesquisa e de órgãos de fomento, financiadores de projetos.

## 8. As artes, as mídias e o mercado

Todos os fatores que aqui foram colocados em discussão são indicadores de que o mundo da arte contemporânea tornou-se grande demais para caber em redutos centralizadores, tais como foram Berlim, nos anos 1920 da República de Weimar, Paris, até o começo da Segunda Guerra Mundial e Nova Iorque, dos anos 1940 a 1970. De fato, a dominância desses

centros metropolitanos sobre a vida artística e intelectual, enquanto centros de cultura, artes, moda, indústrias culturais e de entretenimento, televisão, publicações e música, enfrentam a competição mais intensa advinda de uma variedade de direções. Novas formas de capital cultural e uma série mais extensa de experiências simbólicas estão em oferta num campo de cidades mundiais cada vez mais globalizado – isto é, mais acessível por meio das finanças (dinheiro), comunicações (viagens) e informação (rádio difusão, publicações, mídia)<sup>30</sup>.

Na medida em que as mídias foram se tornando mais e mais sofisticadas, as informações sobre novas ideias começaram a viajar de

29. PAUL, Christiane (2006). Challenges for a ubiquitous museum: presenting and preserving new media, 2006. Disponível em: <http://tamtam.mi2.hr/replace>. Acesso em: 10 jan. 2007.

30. FEATHERSTONE, Mike. Op. cit., 1995, p. 153.

um ponto a outro do globo em uma velocidade cada vez mais acelerada. Livros e revistas ilustradas passaram a circular em número cada vez maior e sua influência veio a ser suplementada não apenas por um número crescente de grandes mostras internacionais, mas também pelas reportagens televisivas e, mais recentemente, pela avalanche de fluxos informacionais da internet.

Consideração importante sobre as relações entre artes e mídias diz respeito aos velhos preconceitos que buscam asceticamente separar as artes das mídias, estas concebidas não apenas como suportes tecnológicos para a produção artística, mas como meios de comunicação e difusão de informação. Urge que esses preconceitos sejam superados, visto que as tendências para as alianças entre as mídias e as artes não é recente.

Desde o nascimento do modernismo, os artistas demonstraram fascinação pelas novas tecnologias. Gradualmente, as tecnologias foram tomando a linha de frente do experimentalismo nas artes até o ponto de muitos curadores terem abandonado as formas tradicionais de arte, pintura e escultura, por considerá-las não contemporâneas. A fotografia, imagens digitalizadas, vídeos, filmes e, principalmente, as várias formas de instalação e arte ambiental midiática passaram a ocupar espaços negociáveis em museus e galerias.

Ao fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica etc. De outro lado, para a sua própria divulgação, a arte passou a necessitar de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos, críticas jornalísticas, fotografias e filmes de artistas, entrevistas com ele(a)s, programas de rádio e TV sobre ele(a)s. Embora possa parecer que tal tipo de material seja secundário, cada vez mais, as mídias desempenham um papel crucial no sucesso de uma carreira. Por isso, muitos artistas buscam manipular e controlar suas imagens e a disseminação de suas obras através dos vários canais de comunicação.

Portanto, longe de terem usurpado o lugar social das artes, as mídias foram crescentemente se transformando em suas aliadas mais íntimas. Isso se explica pelo fato de que, na produção cultural, as mídias ocupam posição central no desempenho da função de meios de difusão. As mídias – jornal, revistas, rádio, TV e internet – além de serem produtoras de cultura por conta própria, são também as grandes divulgadoras das outras formas e gêneros de produção cultural.

Assim, o jornal como meio de registro, comentário e avaliação dos fatos cotidianos é um produtor de cultura, mas, ao mesmo tempo, é também um divulgador das formas e gêneros de cultura que são produzidos fora

dele, tais como teatro, dança, cinema, televisão, arte, livros etc. Do mesmo modo, a televisão, queira-se ou não, é também produtora cultural, uma cultura que mistura entretenimento, farsa, informação e educação informal, funcionando ao mesmo tempo como o mais almejado meio de difusão da cultura, dado o alcance do público que ela pode atingir.

Exemplo disso, que pode ser citado por seu caráter paradigmático, foi, anos atrás, a exposição de Monet no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte de São Paulo. Graças a inovações em estratégias diferenciadas de divulgação através da mídia, especialmente a televisiva – de resto tão acentuadas que chegaram a receber críticas de museólogos e historiadores da arte –, a exposição recebeu quase um milhão de visitantes, colocando o Brasil na rota mundial das artes plásticas. Ao mesmo tempo, esse evento, seguido depois por outros similares, foi um exemplo perfeito de todas as espécies de hibridismos culturais próprios do nosso tempo. Tendo como idealizadores do projeto o adido cultural do Consulado da França, Romaric Sulger Büel e Lily de Carvalho Marinho, representante da Fundação Roberto Marinho, que garantiu o apoio institucional, o evento teve patrocínio da IBM, Petrobrás, Telebrás e Sul América Seguros. O retorno em mídia espontânea que os patrocinadores receberam – aquela que é obtida gratuitamente com as reportagens em TVs e páginas de cadernos culturais de jornais e revistas – operou milagres. Além dos quatro patrocinadores principais, os nomes de Gradiente, DM9, Pão de Açúcar, Morumbi Shopping e Folha de S. Paulo foram associados à exposição em São Paulo, além de televisões, rádios e Central de *Outdoor*. As misturas que se fazem notar nesse apoio acentuam-se no retorno do apoio através da divulgação midiática.

Outros tipos de misturas também intensas entre mídias e tipos de linguagem apareceram na estruturação do evento em si: introduzida por um audiovisual, a exposição de quadros, caricaturas, objetos pessoais e fotografias do pintor, junto com telas de seus contemporâneos e amigos, foi acompanhada por um *site* na internet, visitado por dois milhões de internautas, por salas multimídias e pela produção de um CD-ROM.

Das intrincadas relações entre artes e mídias decorrem também as mutações por que tem passado a tradicional dinâmica do mercado das artes. Longe de se limitar à compra e venda de obras, o mercado da arte vem se expandindo em uma infinidade de processos. A transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a expansão dos mercados culturais e artísticos têm levado à emergência de novos hábitos de consumo culturais e estéticos. A globalização e o crescimento das mídias, exponencial desde a internet, vem contribuindo grandemente para o notável aumento de circulação de informações provenientes da indústria cultural. Estilos e obras de arte, por exemplo, passam rapidamente dos

produtores aos consumidores. Obras de arte antigas e sagradas percorrem vários lugares e atingem platéias de massa de diferentes culturas. Réplicas digitais de museus inteiros podem ser encontradas na internet e *sites* e *blogs* de artistas e intelectuais crescem nas redes, enfraquecendo a tradicional autoridade iluminista das hierarquias culturais.

As reproduções fotográficas de obras em livros, revistas, *sites* e *blogs*, os documentários sobre arte, as publicidades que se apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso tem levado, inclusive por meio de um turbilhão de anúncios publicitários, o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo. Um maior número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela na maior parte das vezes através de programas de televisão, vídeos etc. Enfim, as evidentes convergências de diversas ordens, que vêm se processando entre as artes e as mídias comunicacionais, estão embaralhando muitas das cartas que colocavam mercado e arte nos pólos antagônicos do jogo, especialmente porque a própria noção de mercado, quando se trata de produtos simbólicos, adquire uma complexidade que é bem mais desafiadora do que aquela que foi estudada por Marx no fetichismo da mercadoria.

É preciso, portanto, levar em conta a diversificação dos circuitos mercadológicos da arte. Limitar o mercado das artes à compra e venda de obras é um equívoco frente a uma pluralidade de outras vias mercadológicas, especialmente a dos sistemas das exposições cada vez maiores que implicam uma plethora de instituições circundantes. Alimentados pela notável multiplicidade e diversificação das produções artísticas e pelo aumento de sua competitividade no cenário social, os sistemas de exposições vêm encorajando a multiplicação dos museus. Neles se realizam megaexposições de artistas e movimentos estéticos consagrados. Essas exposições, financiadas por pacotes de empresas privadas e órgãos governamentais e amplamente divulgadas pelas mídias, trazem como retorno um afluxo extraordinário de visitantes. Além disso, as exposições são acompanhadas de um feixe de mídias com função publicitária, didática e informativa: vídeos documentários, salas multimídia, *sites* na internet e DVDs. À saída do edifício, o visitante vê-se mergulhado em uma ampla loja de produtos relacionados à exposição: livros, cartões postais, canetas e outros objetos, alguns deles com design estético inquestionável, outros com um pendor indisfarçável para o *kitsch* e o brega.

Em suma, quando falamos em arte e mercado hoje, estamos, na verdade, colocando a mão em uma cumbuca que cobra de nós muita ponderação e poucos preconceitos nostálgicos.

## 9. Dos padrões às contingências

Diante da densa floresta da arte contemporânea aqui esboçada, pode-se constatar que se desmanchou no ar a solidez de quaisquer padrões norteadores não só da produção artística, mas também da teoria e da crítica das artes na contemporaneidade. Conforme Bauman<sup>31</sup> nos alerta, vivemos inapelavelmente uma existência contingente, quer dizer, desprovida de certezas, porque tudo no mundo está em movimento, sem que saibamos o que é para frente e o que é para trás, e sem que possamos dizer qual movimento é progressivo e qual é regressivo.

31. BAUMAN, Zigmunt.  
Op. cit., 1998.

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressistas e retrógrados, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. Num cenário em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a copresença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história, [já não trata mais] de missões, de advocacia, de profetização, de uma e única verdade firmada para estrangular as pseudoverdades. Todos os estilos, antigos e novos, devem provar seu direito a sobreviver. [...] Quando a competição domina, há pouco espaço e tempo para [...] a confraria de ideias, escolas disciplinadas e disciplinadoras [...]. Há pouco espaço, portanto, para normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente proclamados. Toda obra de arte recua diante do quadrado e não pensa em criar família<sup>32</sup>.

32. Ibidem, p. 128.

Para os teóricos e críticos, estão cada vez mais em falta os padrões, códigos e regras que podiam ser selecionados como pontos estáveis de orientação. Isso não quer dizer que devemos ser guiados tão só por nossa própria imaginação e resolução e que estamos livres para construir nosso modo de vida a partir do zero e segundo nossa vontade, ou que não sejamos mais dependentes da sociedade para obtermos as plantas e materiais para nossas construções. O que isso quer dizer é que passamos, como quer Bauman, de uma era de grupos de referência predeterminados para uma outra de comparação universal, em que os destinos dos trabalhos de autoconstrução individual não estão dados de antemão e tendem a sofrer numerosas, profundas e contínuas mudanças<sup>33</sup>.

33. BAUMAN, Zigmunt.  
Op. cit., 2001, p. 14.

Hoje, os padrões e configurações não são mais dados e menos ainda autoevidentes, eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir<sup>34</sup>. Diante de tal horizonte que se dilata a perder de vista, resta como opção digna abraçar uma ética da curiosidade e um labor que se renova a cada amanhecer.

34. Ibidem, p. 15.

Lucia Santaella é Professora Titular da PUCSP, diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais, da PUCSP e coordenadora do Centro de Estudos Peirceanos.