

## A arte, o artista, seus meios, suas margens

Gilton Monteiro Jr. <sup>1</sup>

### Resumo:

O texto aponta os desdobramentos ocorridos no meio artístico brasileiro, em particular, e seu impacto sobre as pesquisas artísticas produzidas em dois contextos: nas décadas de 1970 marcada fortemente pelo senso de experimentalidade, e as gerações consecutivas, que empreendem suas ideias num ambiente fortemente marcado pela onipresente ação das instituições e mercado. A intenção é tecer considerações preliminares sobre uma das atuais condições que se colocam para se pensar e produzir arte, apontando o esgotamento de alguns pressupostos históricos que se viam no centro da formulação teórica da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** arte; experimentalismo; meio artístico; instituições.

Aquilo que entendemos por *meio artístico* foi responsável por garantir o desempenho da arte no contexto da sociedade burguesa moderna, em vista da racionalização do modo de vida no ocidente. Seus preceitos, critérios, valores e rede variada de interesses se materializam nas ações de distintos agentes e espaços institucionais. Foi muito a custo dessas ações e inclusive contra elas que a arte moderna performatizou seu destino a partir de meados do século XIX. Essa empresa que teve nas vanguardas históricas seu auge marcou a produção e o pensamento artístico que deu início à contemporaneidade. Mas os movimentos artísticos surgidos a partir de 1950 exponenciaram certos aspectos dos experimentos vanguardistas precedentes, deixando como um de seus legados um campo aberto de procedimentos e técnicas, além da fina consciência do complexo, sutil e problemático modo de inserção e repercussão da arte na cultura.

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor Colaborador do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



No Brasil, as pesquisas artísticas encampadas a partir de fins dos anos de 1960 e ao longo da década de 70 radicalizava o modo de se fazer arte em diversos níveis. Destaquemos três: 1) questionar o entendimento corrente que se vinha produzindo sobre arte, com todo peso moral que discriminava seu lugar e eficiência em face das condições locais<sup>2</sup>. Esse aspecto crítico desdobrava e ultrapassava o primado essencialista das correntes formalistas que na alta modernidade liquidou com o regime mimético naturalista e o dualismo de seu paradigma representativo; 2) uma recusa do modo de apropriação reificado do objeto artístico levado a cabo por instituições e mercado, e do fetichismo que acompanhava seu consumo cultural; 3) de tal recusa, por sua vez, sucedia uma orientação *interventora* capaz de modificar nossa experiência da arte e da própria cultura, abordando assuntos e empregando técnicas que problematizassem diretamente a atualidade dos trabalhos.

Naquele momento, esses três propósitos se apresentavam em conjunto nas obras atentando contra os atavismos típicos de uma sociedade subdesenvolvida e periférica como a nossa. Ainda assim, o que vinha sendo posto em questão era o estatuto burguês da obra de arte, cristalizado na compreensão do papel desempenhado pelo mercado e instituições. Desencantados com qualquer esforço que pretendesse a superação heroica dessa condição histórica (dadas suas complexas implicações sociais) só restava uma operação no sentido de explicitar e romper com as rédeas culturais vigentes, escancarando as condições que definiam

---

<sup>2</sup> Sobre esse aspecto ver o ensaio de autoria de Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas. *O Boom, O Pós-boom e o Disboom*. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos. 2001. Ver também de Ronaldo Brito *O Moderno e o Contemporâneo: O Novo e o Outro Novo*. Em: *Experiência Crítica*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2005.



a pertinência da arte. Havia supostamente a chance de que essa resistência e explicitação das condições impostas pelos aparelhos institucionais desencadeasse um efeito ainda negativo nas *formas*, de modo a expor e transtornar o aparato ideológico.

Uma das virtudes poéticas desta empresa (situada entre os desdobramentos das experiências neoconcretas e das correntes conceituais e pós-minimalistas) estava em promover uma expansão do repertório plástico, desdobrando os modos de *realização* da arte, isto é, de pensá-la, produzi-la, destiná-la e apreciá-la no nosso contexto social e econômico. Um paradoxo emerge dessa situação: democratizado os meios de se fazer arte, expandindo a sintaxe para regiões bem próximas do mais corriqueiro e vernacular dos materiais e objetos, as intenções dessa proposta se tornavam mais e mais herméticas ao senso-comum.

Mas se de início a recorrência à procedimentos até então estranhos ao repertório plástico vinha associada a um misto de ceticismo e crítica institucional (orientada a certos axiomas estéticos que asseguravam, como primado transcendental, a ideia de obra) com o passar do tempo, essa diversidade de procedimentos deixa de colocar em tensão, ao menos enfaticamente, certos imperativos axiológicos vigentes no ambiente artístico e cultural brasileiro. Os interesses que marcam as pesquisas artísticas iniciadas nas décadas de 1980 e 90 até nos levariam a pensar que as desconfianças que tanto incrementaram a imaginação das gerações de nossa arte contemporânea e o sentido crítico que as acompanhava, acabou cedendo lugar a um ambiente mais conformista, tornando a indiferença uma marca do cenário atual. Mas não é bem assim. O nível de esclarecimento deixado pelas



sucessivas *pesquisas de linguagens* teria que se ver com um meio artístico mais complexo. Certamente as condições mudaram, afetando o campo temático e o funcionamento das obras, sem que sua energia interna perdesse com isso. Diante da atual conjuntura, a imensa diversidade de questões que balizam o setor da produção e a ausência de um único polo atrativo que haja sobre ela torna impossível uma descrição genérica do terreno. De todo modo, boa parte das obras continuam a pôr em tensão distintos níveis de relações entre espaços aparentemente desconexos e autônomos do circuito de arte, apelando a uma inteligência formal que se expresse na manipulação ardilosa dos materiais e recursos empregados.

A questão sobre uma espécie de sujeição dos trabalhos ao *status quo*, no entanto, é fruto da desilusão do potencial crítico diante do totalitarismo econômico-cultural<sup>3</sup>. E se as obras desempenham um desvio dessa sujeição restaria saber como ele se dá. O *cinismo* foi uma das principais consequências dessas desilusões pós-modernas, se apresentando como uma forma de consciência resignada face ao imperativo do mercado e seu poder de sedução e recuperação dos trabalhos. Ele se apresentou como o mal-estar da consciência pós-revolucionária, sintomatizando o esgotamento dos ideais modernos e esvaziamento das pretensões críticas e das consequentes mudanças estruturais almejadas pelas vanguardas e neovanguardas.

Mas mesmo em um movimento de *internacionalização*, a arte brasileira não viu a tragédia crítica ser sucedida pela farsa cínica. Por aqui o cinismo não adquiriu

---

<sup>3</sup> Ver sobre esse aspecto os ensaios de Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012. E no Brasil o estudo de Vladimir Safatle intitulado *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.



repercussão em larga escala no campo do debate e da produção estética. O que vimos entre os anos de 1960 e 80 foi, de início o acirramento do viés crítico expresso na ampliação do arco de questões e temas com os quais os artistas vinham tratando. Nos dias que seguem, a diversidade de interesses e assuntos, por um lado, e a demanda de investimento e apelo institucional por outro não enfraqueceu o teor crítico dos trabalhos, que prossegue na prospectivação de sua inscrição cultural em nosso quadro social globalizado.

Se se faz caduca, por exemplo, a crítica que se voltaria a certo entendimento do que seja a arte, isso se dá na medida em que aceitamos sua obscuridade simbólica não como a componente ontologicamente ligada à atividade estética, mas sim como uma condição histórica que parece marcar a intencionalidade artística numa cultura pós-iluminista. E se essa indefinição do conceito de arte gera muito mal-estar por parte do grande público (especialmente sobre a produção contemporânea) ela ocorre, no entanto, num contexto adverso, que se sabe hoje bastante cifrado pela lógica do turismo cultural, alimentada no hedonismo do entretenimento, e que torna o fenômeno artístico um objeto cada vez mais atrativo para as massas.

Suspeita-se que esse caráter apelativo da cultura contemporânea impõe um tipo de relação no mínimo pueril com as obras, recalcando de saída a experiência de estranhamento que elas procuram facultar. Essa atração social estimulada pela publicidade e certo tipo de interesse que é disposto pelas instituições e mercado fragiliza a pertinência estética dos trabalhos. E isso não é tudo. Os violentos efeitos da massificação e do turismo cultural parecem identificar o desencanto crítico a



uma espécie de resíduo romântico, resistindo inutilmente às pressões e diligências institucionais. Sabemos que o mercado se impõe de modo claustrofóbico à toda esfera da cultura<sup>4</sup>. Tendo convertido a arte em capital de investimento, ele ocasiona uma situação paradoxal: a torna a um só tempo bastante exposta, porém muito pouco fruída no que diz respeito à sua *verdade*. Só resta reorientar a questão para lugares menos enfáticos – ainda que mercado, instituições, campo ideológico etc., estejam, direta ou indiretamente, sendo abordados em muitos trabalhos.

Mas tal suspeita da *significância* da arte não é um privilégio da cultura atual. Ela faz parte das condições impostas pela própria sociedade burguesa e sua razão instrumentalizada. Certamente a arte é uma modalidade de pensamento que envolve propriedades e aspectos cognitivos muito particulares, uma forma significativa com lógica própria, que quase nada reitera acerca das dimensões práticas da vida. Um importante legado das pesquisas de linguagens foi explorar e expandir os limites dessa lógica, expondo as condições de sua inserção na esfera da cultura. Substituindo a teleologia moderna por uma modalidade mais imanente de ação, essas pesquisas, como vimos, faziam com que as obras aderissem de modo mais consciente e problemático aos acidentes do terreno.

Se hoje parece ser indefensável a acusação de uma diluição dos experimentalismos é porque o poder de persuasão do mercado e instituições evidenciam a recuperação e domesticação das atuais pesquisas artísticas. Mas se a pergunta pelas condições de possibilidades da arte não incrementa as propostas atuais, isso

---

<sup>4</sup> Sobre a ubiquidade do mercado na vida cultural pós-moderna ver, entre outros, os ensaios de Fredric Jameson coletados no volume *A virada cultural: reflexões sobre o Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.



não quer dizer que não haja algum tipo de incômodo em face das conjunturas que lhes são impostas. O motor das obras continua ancorado no desejo poético de resguardar uma negatividade possível para si, na forma de experiência e de pensamento que jogam com o excesso de informação que o ambiente impõe. Ainda assim, esse *efeito negativo* parece atender estranhamente aos desejos em circulação no meio artístico. Mesmo sendo sua antípoda, a arte caminha junto com as intenções do mercado, restando aos artistas saber fazer uso dos apelos e investimentos que lhe são endereçados. A condenação à liberdade (uma exigência atual das instituições) torna-se o oxímoro tardio e pós-existencial da contemporaneidade.

Assim, aquela margem, aquele papel periférico ocupado pela arte parece ceder lugar a outro tipo de lateralidade na vida cultural. Se fazendo visível num confronto que não se dá num quadro diretamente polarizado (de um lado a liberdade artística e de outro os anseios institucionais) os artistas jogam com diversos níveis e componentes sociais que tocam, contrastam ou interagem com as obras. Se envolvido com questões políticas, por exemplo, devem estar ciente dos desafios que se colocam para esse tipo de proposta, pois, para não correr o risco de parecer um engodo, os trabalhos terão que articular com perspicácia os meios e as contradições expressas em suas formas<sup>5</sup>.

Atualmente os “limites” da arte parecem difíceis de serem apontados. Sua repercussão dentro de um ambiente estruturado para além das tensões dicotômicas entre centro e margem, impõe às obras uma topologia mais complexa.

---

<sup>5</sup> Sobre esse aspecto é esclarecedor o famoso texto tecido a partir de um diálogo entre Hans Haacke e Pierre Bourdieu, *Libre-Échange*. Paris: Seuil, 1994.



No entanto, o fenômeno estético protagoniza um jogo sutil que destila cada componente da cultura, mercado e processo institucional com o qual se defronta.

