

**OS CONTEXTOS DO DECLÍNIO DA HISTÓRIA DA ARTE  
AUTÔNOMA E AS IMPLICAÇÕES DA PROVISORIEDADE ESTÉTICA  
RESULTANTE NO MUNDO ATUAL**

Thiago Martins Prado (UNEB - Seabra)

**1.**

A partir dos estudos de Hans Belting e Arthur Danto, o tema do fim da história da arte como um sistema autônomo conquistou importância no debate das condições sociais da arte na contemporaneidade e ampliou a discussão ou as formas de avaliação sobre a relação entre novas mídias e artes, sobre a função dos museus, sobre o estado de transitoriedade dos objetos artísticos contemporâneos, sobre o desgaste das vanguardas ou ainda sobre os materiais, as técnicas ou os temas emergentes da diversidade cultural à qual a estética das artes visuais permitiu-se na contemporaneidade.

Tais investigações apontam que, após 1945, o declínio da história da arte autônoma surge permeado por diversos fenômenos que se associam ao fim da modernidade. Um desses se relaciona com a ascensão das estratégias multiculturais. A interrupção de uma consciência histórica linear, demarcada pelas acusações a respeito das atrocidades cometidas pelas grandes narrativas da modernidade, acarreta uma interpretação a respeito da história da arte universal como opressora de diversas outras possibilidades de histórias das artes. Aos poucos, o desejo por orientação, bastante atrelada ao domínio discursivo do especialista e do crítico, vai sendo eliminado da arte; no lugar dele, agigantam-se reivindicações por representação vindas do próprio público, que não se sente refletido pela imagem de uma herança de uma cultura oficial. Nesse momento, grupos minoritários na sociedade exigiram a reescrita da história da arte como forma de afirmar grupos sociais ignorados pela perspectiva da estética como saber autônomo.

Até mesmo para as vanguardas artísticas, tão eivadas de caráter heroico e revolucionário na modernidade por se confrontarem a valores e heranças conservadores na sociedade burguesa, é obtido um olhar cada vez mais desconfiado em meio à pós-modernidade. Isso porque o dissenso advindo das vanguardas alimentou o discurso de autonomia da arte como elogio predominante de técnicas e como partícipe da lógica do progresso, que desconsidera as memórias e ignora testemunhos em prol do valor acentuado dado ao novo e ao futuro. O dissenso na contemporaneidade, ao contrário de reforçar o valor estético em si, multiplica temas, identidades de grupos, métodos, mas,

acima de tudo, busca se relacionar com a arte de modo que ela aconteça como um lugar de testemunho, como um espaço de revisão de narrativas desprezadas.

Um outro fenômeno que é reforçado por esse primeiro advém dos processos de descentralização que envolve a arte – que foi sistematizado principalmente por Edward Lucie-Smith. Como o discurso sobre a autonomia da arte vem perdendo seu prestígio e espaço de abrangente poder na cultura contemporânea, a universalidade unilateral de valores estéticos pretendida pela cultura ocidental é substituída por uma mesclagem de culturas distintas e sem uniformidade no campo artístico. Desse modo, intensificam-se três tipos de descentralizações na arte contemporânea: a) a dos meios, quaisquer instrumentos podem ser eleitos para fazer arte; b) a dos conteúdos, quaisquer temas podem ser representados pela arte contemporânea; c) e, por fim, a dos locais de irradiação de tendências, as bienais e feiras de artes rotativas impedem a fixação de um centro que, hegemonicamente, propague modelos tal como em tempos anteriores.

## 2.

De acordo com os estudos de Arthur Danto (2006), o desaparecimento da narrativa legitimadora e histórica que estipulava critérios para vincular a arte a uma cultura hegemônica está relacionado à gradativa perda de credibilidade do pensamento metafísico. Sendo a universalidade da metafísica ocidental denunciada, na pós-modernidade, como correspondente não só da pureza de estilo na estética como também equivalente cultural da limpeza étnica e do totalitarismo político, a perspectiva pluralista cobrada à arte contemporânea surge como uma resposta a retirar das margens outras culturas não consideradas pela historiografia oficial. Do mesmo modo, a perenidade cobrada à arte como um reflexo de uma sabedoria profunda e metafísica vai declinando aos poucos. Nesse sentido, Edward Lucie-Smith (2006) apresenta uma das características predominantes da arte contemporânea: a sua condição provisória, a efemeridade de seus objetos, conteúdos ou de sua forma de organização.

Conforme Hans Belting (2012), dois acontecimentos exteriores à evolução da arte como sistema autônomo, que se associam ao cenário da Segunda Grande Guerra, promoveram, significativamente, uma alteração das formas de serem enxergados os critérios de organizar e valorar os objetos estéticos. O primeiro deles relaciona-se ao processo de reabilitação da arte moderna no cenário europeu. Anteriormente, o modernismo estético fora interpretado pela política nacional-socialista como fruto de uma degeneração social, cultural e biológica. Com a vitória dos Países Aliados, a arte

degenerada foi considerada uma arte de resistência, uma arte heroína. Hans Belting observa que o programa de reparação da modernidade sacrificada estabelece já um outro sistema de julgamento dado às obras de arte – o que exige uma nova forma de olhar para a historiografia e os valores da arte. Todo o movimento de apreciar a arte moderna e de valorá-la não acontece mais sob uma ótica de observação da novidade ou do tempo futuro e do desprezo da tradição, muito ao contrário disso, a visão da arte agora busca o movimento retrospectivo e a reabilitação do passado condenado.

Um outro acontecimento que decretaria o fim da narrativa legitimadora da história da arte originou-se da credibilidade cultural que os EUA obteriam após a sua intervenção na Segunda Grande Guerra. Ao mesmo tempo em que o cenário europeu buscou reabilitar suas obras artísticas construídas em meio ao cenário da guerra, o sentimento de culpa e de más lembranças pelo fato de os valores europeus promoverem uma das maiores catástrofes humanas dificultava a disposição por recriar uma nova modernidade. A ambiência de julgamento e de trauma a respeito da cultura europeia pelos próprios europeus coincide em muito aos questionamentos colocados pelo diretor Peter Cohen (1992) ao final da sua mais aclamada produção: *Arquitetura da destruição*. Nesse contexto, os EUA, por estarem afastados do quadro dramático do pós-guerra europeu, por vivenciarem um período de vigor econômico e por se desenharem como força heroica que contrabalançou as investidas dos Países do Centro, surgiu como espaço propício para que a modernidade pudesse recomeçar. O expressionismo abstrato estadunidense, também chamado de segunda abstração, parece dar continuidade às evoluções da modernidade europeia com o conflito que o mesmo promovia entre os espaços da pintura e as técnicas. Dentro desse contexto, fica bastante evidente a tentativa de transformação de Jackson Pollock num equivalente norte-americano de Picasso. Entretanto, a eleição pelos EUA como foco hegemônico da nova modernidade acaba por criar uma relação ainda mais imprevista para as artes. Da concepção de uma vanguarda terapêutica no território norte-americano, as contradições da formação estadunidense, eivada de puritanismo religioso ao lado de avanços multiculturais, desenvolveram-se para uma cobrança das artes como um misto de moral superior à autonomia estética e de correção política. Com o tempo, o deslocamento do olhar ocidental estético da Europa para os EUA, com uma sociedade com tantas disparidades, estimulou uma tendência por representação de histórias de arte dos variados grupos sociais e étnicos. A proposta de renascimento e de revitalização das vanguardas em

território norte-americano, por fim, provocou a própria eliminação do sentido de vanguarda.

A invasão de estratégias culturalistas e pluralistas nas artes contemporâneas, dentro desse contexto, retirou do escopo valorativo da estética o sentido de avançado ou retrógrado devido à mistura de tempos e de concepções diferenciadas de cultura e sociedade atribuídas às obras pós-modernas. Nesse sentido, conforme Zygmunt Bauman (1998) argumenta, se a arte pós-moderna permite uma dinâmica em que os movimentos encontram-se aleatórios e destituídos de uma direção cumulativa ou delineada e em que as noções de tempo e espaço sintetizam-se sem uma ordem prevista, então se tem o desaparecimento de uma concepção de pensamento sobre a cultura que permitia a existência das vanguardas.

Também foi no cenário norte-americano que mais a arte foi estimulada a se relacionar com os meios de comunicação. A vertente pop estadunidense com a investigação de temas e métodos associados à cultura de massas colocou abaixo a divisão entre cotidiano e arte – o que parecia ser impossível se se considerar os primeiros abstracionistas europeus e o seu conceito de arte total. No entanto, tal absorção da cultura de massas em relação à arte foi tão intensa que o questionamento de Hans Belting é se a arte ainda consegue ter um espaço de domínio próprio. Nesse sentido, com a atribuição do tempo e dos valores do mercado constantemente influenciando a arte, mais um impasse à permanência da narrativa legitimadora da autonomia artística ocorreu.

A arte contemporânea, buscando se definir pela ocupação de espaços sociais por meio do contato com as mídias ou pela representação de grupos socioculturais por meio das reivindicações desses, testa métodos sem deixar nítidos valores expressos. Marcações dantes utilizadas para comentar a apreciação das artes desaparecem: o alto ou o baixo estilos não são mais nítidos, assim como o kitsch passou a ser cada vez menos reconhecido nas artes contemporâneas.

### 3.

Conforme Katia Canton (2009a), parte do desgaste da arte moderna pode ser associada à sua obsessão experimentalista, que estimula uma tradição do novo, ou seja, uma história da arte que, ao tentar negar a linha do passado artístico, acaba por reforçar ainda mais uma fala sobre a autonomia da arte e uma lógica linear na arte por meio da transgressão. Na passagem da arte moderna para a contemporânea, todo um sistema de

linguagem estética baseada nas técnicas de inovação das vanguardas e da fala especializada do crítico, que dificultava a compreensão de um público mais amplo, foi gradualmente substituído para contentar a natureza diversa dos conhecimentos dos espectadores não iniciados. Na perspectiva de Canton, a estratégia pós-moderna reconduz a atuação da arte com o público de modo a renegociar a relação entre estética e vida, aproximando legibilidades da linguagem artística com temas e com técnicas que podem ser reconhecidos por distintas camadas socioculturais.

Para executar tal manobra, toda uma configuração da arte na contemporaneidade privilegiaria a construção da pluralidade, que abarcasse diferentes demandas culturais, da simultaneidade, que agregasse e sintetizasse tais demandas, e de narrativas não lineares, que descartassem a voz superior de alguma orientação cultural específica e disciplinar. Pluralidade, simultaneidade e não-linearidade como estratégias da arte contemporânea obrigaram a uma reavaliação a respeito da função dos museus de arte. Tal como Belting (2012) declara, o museu que dialoga com a proposta da contemporaneidade não aponta para o conjunto da arte exposta como um repositório da tradição, e sim como uma oportunidade de articulações inusitadas entre objetos estéticos que provocam no público um entretenimento requintado. Nesse sentido, as instalações que reorganizaram diversas peças artísticas expostas, narrando-as e entrecruzando-as, reinventaram os espaços do museu e contrapuseram-se à forma convencional de representação histórico-artística.

Por um lado, a multiplicidade da arte contemporânea, traduzida pela tríade pluralidade, simultaneidade e não-linearidade, colocou abaixo o prisma totalitarista e unívoco da história da arte e o discurso técnico especializado da arte distante da vivência social; por outro lado, essa exigência por diversidade, para suportar os fluxos de demandas socioculturais (sempre dinâmicos), teve que adotar a provisoriedade como condição de existência dos objetos estéticos contemporâneos.

É nessa provisoriedade que mais se encontra a vulnerabilidade da arte contemporânea: os seus programas de fala social podem até, em certos momentos, ser recorrentes, entretanto a necessidade da circularidade das obras na atmosfera pós-moderna não sugere a permanência desses objetos – o que reduz a valorização de uma fala consistência ou de uma contestação perdurável nessa arte. Por meio dessa provisoriedade, são realizados testes de mercado de forma a acelerar mapeamentos de identidades culturais que possam fornecer lucratividade aos intermediários no ramo da arte sem que haja quaisquer atrasos de comprometimento ideológico. De acordo com

Canton (2009b), em meio à saturação de mercados primeiro-mundistas e exigências ditadas pelas corporações e pela globalização, mercados alternativos puderam ser impulsionados com a rotulação multicultural repleta de discursos politicamente corretos como um paradoxo da concomitante explosão de guerras étnicas estimuladas pela política de uma nova geografia mundial. O fenômeno parece ser mais contrastante quando se avalia que o valor de mercado de certas obras realimentou-se dos próprios conflitos étnicos, concedendo privilégios aos artistas e maior poder de revenda desses objetos estéticos para os intermediários. Ao invés de o discurso multicultural sob o domínio dos galeristas surgir como uma força de oposição aos confrontos étnicos, a atmosfera de massacre e de segregação é utilizada como reforço da circularidade da obra e de agregação de seu valor – o politicamente correto só é aproveitado pelos intermediários da venda de arte à medida que a violência e o desrespeito étnico forjem demandas específicas nesse setor (com retorno consistente de lucros).

Dentro dessa perspectiva, a provisoriedade é um campo de testes para a recepção estética que torna proveitosa a atividade dos intermediários de produtos artísticos. Isso ocorre porque, na provisoriedade, reserva-se um grau máximo de especulação – uma das expressões mais correspondentes do nosso capitalismo financeiro de gerentes de dinheiro. Assim como as instituições financeiras inventam produtos para tornar a venda de dívidas mais negociáveis e atraentes, os intermediários de objetos estéticos fazem uso das narrativas do público (com seus valores, moral e apreciação cultural) para produzirem conceitos e artistas que possam ser transformados em capital atrativo no preço de revenda.

Ao citar o que ocorreu nos primeiros momentos de consagração dos *graffiti* em Nova Iorque no início dos anos 80, Johannes Stahl (2009) deixa bem claro como a rotulagem dos artistas e a deturpação dos contextos de produção são mecanismos dentro da narrativa especulativa dos intermediários a tornar lucrativa a atividade das galerias. Stahl recorda o uso do conceito de *pós-graffiti*, insistentemente utilizado pelo galerista Sidney Janis, para explicar a passagem dos *graffiti* públicos ilegais para os trabalhos de *spray* sobre tela, tornando tais obras depuradas da contravenção e aptas ao comércio. Além disso, por meio do *pós-graffiti*, foi inventada toda uma tradição que permitia ligar arte pop e arte de *graffiti*. Os estudos de Johannes Stahl, ao contrário da narrativa especulatória advinda do conceito de *pós-graffiti*, apontam para o universo dos *graffiti* associado a uma diversidade de manifestações culturais da juventude por meio da música, da indumentária, do penteado, do estilo de vida e da linguagem, sendo essas

representações do estilo jovem muito mais importantes para o desenvolvimento dos *graffiti* que qualquer ligação com algum movimento estético ou ainda com os contextos padrão de aclamação estética como exposições, feiras de arte, bienais ou documentários. De outro modo, Stahl demarca diferenças muito nítidas entre a proposta da arte pop e dos *graffiti*, que torna tais manifestações irreconciliáveis: por um lado, a arte pop buscou contagiar a arte com a banalidade dos objetos cotidianos, colocando em evidência o efeito alienante deles ao entrarem no olhar mais atento pertencente à linguagem artística; por outro lado, os *graffiti* chamaram mais atenção pela estipulação de uma série de códigos próprios aos grupos dos *sprayers*, tal como uma sociedade secreta que, ao mesmo tempo em que fazia arte, sinalizava os riscos ou as aberturas para um ato público próximo ou dentro da contravenção. Ao reconhecer o fascínio do público pelos *graffiti*, Sydney Janis ajustou os objetos estéticos dos *graffiti* à moralidade dos seus compradores, apagando as experiências de ilegalidade das obras e dos artistas, também adequou os *graffiti* à herança de uma tradição estética associada à arte pop, anulando boa parte da diversidade de uma cultura jovem divergente das práticas de galerias, e, com a mesma intenção de potencializar lucros através dos *graffiti* e de aumentar a circulação dos objetos do *pós-graffiti*, substituiu o meio público e de impacto coletivo pelo espaço privado de posse e de comercialização.

Boa parte dos estudos de Anne Cauquelin (2005) fornece descrições de como a função do intermediário de venda do produto artístico, como qualquer publicitário, cumpre a função de ligar produção e consumo e de aquecer o mercado de arte contemporânea, ativando demandas, escolhendo alvos propícios, fragmentando e especializando o público, dirigindo o escoamento das mercadorias estéticas ou ainda renovando as necessidades e os desejos dos compradores de artes na contemporaneidade. Como ilustração, Cauquelin sugere que o grau de integração do intermediário à rede de comunicação de propaganda e de venda de objetos de arte contemporânea potencializa a capacidade de lucratividade no mercado. Isso porque a velocidade de informação e o poder de antecipação sobre as mercadorias artísticas funcionam na tradução das expectativas de preço. Com uma lógica muito parecida das corretoras de mercado de capitais, os intermediários utilizam a condição de provisoriedade de seus produtos como um dos maiores elementos a valorizar suas redes de informação. Um agente no mercado de arte, por exemplo, pode captar, com velocidade e antecipação, a informação a respeito da exposição de um artista numa galeria renomada e comprar algumas obras no país de origem do artista fazendo

cálculos com o câmbio das moedas e, nos tempos da exposição, revender a obra a um preço elevado. Sob essa mesma perspectiva de relação intrínseca entre comércio e arte contemporânea de Anne Cauquelin, um outro exemplo pode ser citado: o produtor de arte que investe parte do seu capital em artistas iniciantes no intuito de produzi-los e fabricá-los como objetos vendáveis geralmente passam suas obras como revenda a outros produtores parceiros que, como num sistema de colaboração comercial, inflacionam entre si e galerias conveniadas os preços das obras e repassam tais mercadorias artísticas a colecionadores finais a altos preços.

Num primeiro momento, a efemeridade estética parece combater a sabedoria profunda e metafísica que privilegiou uma universalidade inventada para defender os padrões de valores de uma classe específica contra as dinâmicas culturais das demais classes populares; em verdade, com a ampliação das demandas de consumo e da necessidade de revisão dos materiais e dos temas de atração do público, ocorreu uma adequação do mercado de arte de acordo com as inovações do capitalismo financeiro, que se reveste de especulação, de gerenciamento de expectativas e de agrupamentos vantajosos que possam servir para fortalecer o sistema de informações e para escoar objetos artísticos preparados para a revenda.

### **Referências**

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Estúdio: Versátil Filmes. Narradores: Rolf Arsenius (narrador versão original); Bruno Ganz (narrador alemão); Sam Gray (versão em inglês). Suécia, 1992. 1 DVD (121 min), fullscreen 1.33:1, preto & branco e colorido.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.



CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odysseus Editora, 2006.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STAHL, Johannes. *Street art*. Pequim: h.f.ullmann; Tandem Verlag GmbH, 2009.