

ABORDAGENS CRÍTICAS DA RELAÇÃO OBRA DE ARTE/OBSERVADOR

A base inicial para a hipótese é a tese sobre arte pós-histórica, de Arthur C. Danto. Simplificar essa tese ao apresentá-la em síntese é grande risco, já que, além do raciocínio de Danto, o próprio objeto de sua tese, a arte contemporânea, é assunto de incrível complexidade. Corre-se menos risco com uma junção de teorias específicas sobre o caminho da arte na história, saindo da época pré-arte de Hans Belting, passando pela arte clássica com Argan, chegando à arte moderna através de Greenberg e até a arte pós-história, de Danto. Apresentar mais de uma teoria em síntese colabora com a complexidade do grupo, ao apresentar intertextualidades e insinuar relações, ainda primárias, entre elas. São teorias em que a brevidade de apresentação necessariamente empobrece possíveis conclusões, mas sem sintetizá-las acredito ser impossível expor a hipótese com a clareza necessária. Investigações mais complexas e relações teóricas mais profundas são necessárias, mas creio que no futuro, verificando a validade e relevância da hipótese. Por hora limito-me a apresentá-la.

Para Arthur C. Danto, arte pós-histórica é conceito original, uma nova nomenclatura, sem vícios anteriores, para o que ele considera arte contemporânea. Objetos desprovidos de uma narrativa mestra, histórica, mas que podem ser pensados separadamente, cada qual em sua própria história. Não pretendo aqui fazer análise histórica ou teórica profundas de períodos anteriores, nem apresentar cada uma das teorias em detalhes, mas criar um quadro teórico resumido que permita notar o que, para Danto, caracteriza a arte pós-histórica como um tipo de conjunto, algo que pode ser definido ou compreendido segundo regras próprias, e que não pode ser visto ou confundido como a arte produzida em períodos anteriores, ainda que possua, claro, características comuns à produção de outros períodos.

Mesmo atualmente, alguns artistas produzem obras com repertórios e valores clássicos ou modernos, distanciando sua produção da definição que Danto cria para a arte contemporânea. Minha intenção é a de apresentar conceitos de outros períodos da arte que nos municiam de informações sobre o que não é arte contemporânea, simplesmente para reforçar quais são

suas características únicas e determinantes. Parece útil, já que para Danto, apesar de não mais existir uma narrativa mestra da arte, a arte desse período sem forma externa classificável pode ser unida em um grupo, se levarmos atributos outros em conta. A complexidade do assunto começa na escolha de termos, descritos e compreendidos de maneiras distintas por autores distintos. Segue um trecho esclarecedor de Arthur Danto:

[O modernismo]: ele é marcado por uma ascensão a outro nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. A pintura começa a parecer inadequada, ou forçada (na minha cronologia particular, Van Gogh e Gaughin foram os primeiros pintores modernistas). Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história anterior [...]

A questão é que "moderno" não significa simplesmente "o mais recente".

Significa, mais exatamente, na filosofia e na arte, uma noção de estratégia, de estilo e de agenda.

[Danto, ^a C. *Após o fim da arte*, 2006. p.10.]

Danto segue possibilitando clareza em relação a conceitos por vezes imprecisos:

Da mesma forma que "moderno" não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, "o mais recente", tampouco "contemporâneo" é um termo temporal, significando tudo que esteja acontecendo no presente momento. E assim como a passagem do "pré-moderno" para o "moderno" foi tão insidiosa quanto a passagem, nos termos de Hans Belting, da imagem anterior a era da arte para a imagem na era da arte, de modo que os artistas praticavam arte moderna sem perceber que faziam algo de gênero diferente, até que retrospectivamente começou a evidenciar-se que uma mudança significativa havia acontecido, assim, de maneira semelhante, isso aconteceu com a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Por muito tempo, creio eu, "arte contemporânea" teria sido apenas a arte moderna que está sendo feita agora. O moderno, apesar de tudo, implica diferença entre o agora e o "ainda há pouco": a expressão não teria qualquer utilidade se as coisas permanecessem sempre e em ampla medida as mesmas. Isso implica

uma estrutura histórica e tem um sentido mais forte que o termo "mais recente". "Contemporâneo", em seu sentido mais óbvio, significa simplesmente o que está acontecendo agora: a arte contemporânea seria a arte produzida por nossos contemporâneos. Certamente, ela não teria passado pelo teste do tempo. Mas para nós ela teria certo significado que mesmo a arte moderna que tivesse passado pelo teste não teria: ela seria a "nossa arte" de um modo particularmente íntimo. Mas como a história da arte evolui internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais vista em toda a história da arte – creio eu. Da mesma forma que o "moderno" veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte recente, "contemporâneo" passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos.

[Danto, ^a C. *Após o fim da arte*, 2006. p.12.]

Um resumo do que compreendo atualmente desses conceitos que representam grandes períodos históricos, e, mais recentemente, o início de um período pós-histórico, seria:

Pré-arte, teoria de Hans Belting

Período em que os artistas não eram chamados assim, e as imagens serviam puramente como representações de um mundo espiritual ou físico previamente aceito pelos observadores. Os ícones religiosos eram produzidos por artesãos. Qualidades estéticas do objeto não eram levadas em conta como motivo de culto pelo observador. Quando existiam, estas qualidades não eram lidas como capacidade artística, mas como sendo parte da resplandecência do que era representado. Imagens de Deus eram Deus. Imagens de anjos eram anjos. O artista era um artesão em função de uma ideia pré-codificada, e a simbolização do referente era o objetivo primeiro dos objetos de arte. Tudo o que o objeto comunicava já

estava anteriormente no observador. O objeto era um ponto focal de alguma adoração que já existia pré-objeto.

Artistas (que nem eram chamados assim) estavam fora da relação estabelecida entre observadores, objetos de arte e conceitos já estabelecidos de um mundo por vezes real mas quase sempre espiritual, aceito de antemão pelo observador.

[Fora do circuito estão a arte e o artista e imagens precisas do real]

Relação estabelecida é observador-objeto-mundo simbólico já concebido.

Belting já havia publicado um livro surpreendente, reconstituindo a história das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d.C., ao qual ele deu o extraordinário subtítulo de *The Image Before the Era of Art* [A imagem antes da era da arte]. Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa, como a impressão da imagem de Jesus no véu de Verônica. Teria, então, havido uma profunda descontinuidade entre as práticas artísticas antes e depois da era da arte ter se iniciado, uma vez que o conceito de artista não fazia parte da explicação das imagens devotas, mas é claro que o conceito da artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas. Até então teriam existido apenas, quando muito, livros sobre a vida de santos diletantes.

[Danto, A. C. *Após o fim da arte*, 2006. p. 4.]

The difference between the image and what it represented seemed to be abolished in them; the image *was* the person it represented, at least that person's active, miracle-working presence, as the relics of saints had previously been.

[Belting, H. *Likeness and Presence*, 1996. P.47.]

Arte clássica, partindo de G. C. Argan

Período em que os artistas eram tão respeitados quanto melhor conseguissem representar com perfeição o universo da matéria, a fisicalidade. A partir daí existiam padrões mais ou menos precisos de representação, padrões a seguir ou a transpor melhorando a capacidade de representar o real. A maneira correta de esculpir músculos ou representar a água, e o ensino de arte nas oficinas dos mestres separa por suporte o aprendizado. O observador deixa de ter importância e se afasta, se transforma em admirador apenas da capacidade e da relação entre o artista, o objeto de arte que representa com exatidão o real/físico. O objeto deixa de simbolizar e passa a representar e imitar o real.

[Fora do circuito está o observador.]

Relação estabelecida é artista-objeto-imagens do real.

Com o pensamento Clássico de uma arte como *mimese* (que implicava os dois planos do modelo e da imitação) , entra em crise a idéia de arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e portanto a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*).

[Argan, G.C. Arte Moderna, 2006. P.11.]

Arte moderna, partindo de Greenberg.

O objeto de arte é percebido em sua fisicalidade, e ele se torna mais importante que o mundo que representa, quando o representa (já que no modernismo abstrato nem mesmo um referente pode ser apontado). Mesmo os impressionistas, que levam em conta as características óticas do observador, tratam o real e o observador como desculpas para a existência do estilo e do objeto. Os manifestos são criados, maneiras novas, mais modernas,

de representação surgem a todo momento.

A relação deixa de lado o observador e o mundo real, e a arte passa a ser uma relação entre artistas, estilos, obras e manifestos que justificam os objetos e os artistas. A fisicalidade que importa é a do objeto de arte, a maneira de ver do artista é o que importa, e não o mimetismo, a tentativa de copiar o real. A maneira de ver do observador deve ser desafiada, ou mesmo adestrada, e a fisicalidade do mundo já não interessa. A Arte se volta mais do que nunca para si própria. Se transforma em um embate de artistas, modos de percepção e representação, e objetos de arte. Unidade estilística representa períodos, escolas, movimentos e manifestos. Mesmo quando o referencial se perde, na arte abstrata, a unidade estilística se mantém presente.

[Fora do circuito está o observador e as imagens do real.]

Relação estabelecida é artista-objeto.

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. Esta foi precisamente a forma como Clemente Greenberg definiu a questão em seu famoso ensaio de 1960, "Pintura modernista". "A essência do modernismo" escreveu ele, "reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência." O mais interessante é que Greenberg tomou como modelo do pensamento modernista o filósofo Immanuel Kant: "Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, concebo Kant como o primeiro verdadeiro modernista". Kant não via a filosofia como um acréscimo ao nosso conhecimento, mas mais muito mais como uma resposta à pergunta sobre a possibilidade de conhecimento. E creio que a visão correspondente a pintura teria sido nem tanto a de representar as aparências das coisas, mas a de responder como a pintura era possível. A pergunta, pois, passaria a ser: quem foi o primeiro pintor modernista, isto é, quem desviou a arte da pintura de sua agenda representativa para uma nova agenda, na qual os meios de representação tornaram-se objetos de representação?

Para Greenberg, Manet se tornou o Kant da pintura modernista: "As pinturas de Manet vieram a ser as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que mostravam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas" [...] A passagem da arte "pré-modernista" para a modernista, se concordarmos com Greenberg, foi a passagem das características miméticas para as não miméticas da pintura. Não é, como afirma Greenberg, que a pintura tenha se tornado ela própria não objetiva ou abstrata. Apenas as características representativas se tornaram secundárias no modernismo, tendo sido fundamentais na época pré-modernista.

[Danto, A. C. *Após o fim da arte*, 2006. p. 9.]

Arte pós-histórica/arte contemporânea, por Arthur C. Danto.

O objeto de arte passa a interessar mais pelas questões que comunica, pelas relações e questionamentos que provoca. O objeto de arte funciona como uma interface entre o artista e o observador, muitas vezes é responsável pela troca de papéis, entregando ao observador o papel criador, e provendo enquanto interface acesso a um mundo onde os códigos são diferentes dos seus.

As questões do artista, nunca pré-codificadas, são colocadas ao observador através do objeto, que apresenta considerável carga conceitual (quando refletem e ao mesmo tempo criticam o período de sua realização) ou ainda simulam algum significado (quando a arte simplesmente se coloca como objeto – e simula ter qualquer carga conceitual) ou mesmo se comunicam sensorialmente apenas, e não cognitivamente. De qualquer maneira, a materialidade do objeto perde importância em relação a sua capacidade de significação, informação e transmissão, seja cognitiva, emocional, sensorial. O real perde terreno, não como assunto mas enquanto matéria física do objeto. A comunicação é mais importante que a estética. Assim como os limites históricos, perdem importância, mais e mais, a capacidade de controle preciso e real da matéria, assim como a excelência de estilo, a capacidade técnica em relação a determinado suporte e outras questões ligadas a matéria. A arte se desmaterializa, o suporte e a capacidade de interferência material perdem terreno em relação aos conceitos e relações propostos pelas obras ao observador, não é mais possível reconhecer qualquer unidade estilística .

Relação estabelecida é artista-objeto (cujo tema pode ou não ter conexões com imagens do real e com o que é simbólico previamente estabelecido)-observador.

Em todo caso, a distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser "a arte moderna produzida por nossos contemporâneos". A certa altura, ficou claro que não se tinha um modo satisfatório de pensar, como ficou evidente pela necessidade de se inventar o termo "pós-moderno". Esse termo em si mesmo denunciava a relativa fraqueza do termo "contemporâneo" como passível de comunicar um estilo. Parecia-se muito mais a um termo meramente temporal. Mas talvez "pós-moderno" fosse um termo demasiadamente forte, por demais intimamente identificado com certo campo da arte contemporânea. Na verdade, o termo "pós-moderno" de fato pareceu a mim designar certo estilo que podemos aprender a reconhecer, do mesmo modo que aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó.

[...] No livro de Robert Venturi, de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture* [Complexidade e Contradição na Arquitetura] há uma fórmula interessante: "elementos que são mais híbridos que 'puros', contaminados em vez de 'limpos', 'ambíguos' em vez de articulados, 'perversos', bem como 'interessantes'". Seria possível classificar as obras de arte usando essa fórmula, e quase que certamente se teria um monte delas como pós-modernas, e isso de uma maneira bastante homogênea. Entre eles se teria obras de Robert Rauschenberg, as pinturas de Julian Schnabel e David Salle, e, posso supor, a arquitetura de Frank Gehry. Mas a maior parte da arte contemporânea seria mesmo deixada de lado, incluindo as obras de Jenny Holzer ou as pinturas de Robert Mangold. Tem-se sugerido que talvez devêssemos falar apenas de pós-modernismos. Tão logo o fizermos, porém, perderemos a habilidade de reconhecer, a capacidade de classificar e a percepção de que o pós-modernismo marca um estilo específico. Poderíamos tirar proveito da palavra "contemporâneo", para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o fim do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode

ser alçada a condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte pós-histórica. Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica.

[...] Assim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica.

[Danto, A. C. *Após o fim da arte*, 2006. p. 14.]

São visões resumidas e de um ponto de vista específico, que serão úteis no decorrer do texto. Não são verdades absolutas e devem muito à complexidade histórica, política, cultural e geográfica de cada período e movimento histórico. Sabemos que é possível escrever obras densas e específicas exclusivamente sobre o Barroco praticado em determinada cidade de Minas Gerais, em um período específico. Mas, por mais riqueza que se perca, diagramas de grandes períodos demonstram relações internas que atravessam diferenças geográficas e temporais e perduram. Constituem uma maneira de se arranhar a superfície de conceitos muito amplos e complexos. Os períodos de pré-arte, teoria de Belting, e da arte clássica, em várias teorias, apesar de incrivelmente simplificados, são aceitos e propagados na maioria dos estudos relacionados. Já o conceito sobre arte moderna sofre de variação enorme de leituras e teorias, e o conceito de arte contemporânea talvez na verdade ainda não se tenha estabelecido com clareza.

Quanto à arte moderna, é fácil compreender a multiplicidade de pontos de vista; temos sempre possibilidade de visões mais ou menos complexas a respeito da modernidade, do modernismo e da pós-modernidade enquanto processo cultural, social e político e não apenas

enquanto períodos da história da arte. Essas visões são inúmeras e interessantes, e por vezes excludentes entre si. Marshall Berman divide os conceitos ainda mais demonstrando a complexidade do assunto. Resumidamente:

A **modernização** é processo material, claramente definido. Atravessa todos os aspectos da vida humana e se confunde com o progresso (que não necessariamente ocorre com a modernização).

O **modernismo** é fixo. Movimento basicamente artístico e intelectual, ocorreu em um período determinado, é definido de várias maneiras por autores diferentes, em épocas também distintas. As definições do que seria o modernismo ficaram mais precisas após o fim do movimento. Começa no final do século XIX e termina, como movimento dominante, com a pop art.

A **modernidade** é fluxo, material e imaterial. Conceito fluido, de difícil apreensão. A modernidade se vê obrigada a trabalhar com a ambivalência, o moderno não, o moderno é a. A modernidade tem mais de 5 séculos e persiste, convivendo com a pós-modernidade. A modernidade admitiu que a ordem pode ser também um fluxo, e a pós-modernidade admite que talvez não exista ordem possível, ou pelo menos, que a ordem possível não é feita tentando ordenar as diferenças. Aceita e inclui diferenças irreconciliáveis, tanto sociais como políticas e históricas.

É princípio obrigatório para a compreensão da modernidade a noção da "fusão de suas forças materiais e espirituais".

Nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o espiritual e o material.

Alguns se dedicam ao "modernismo", espécie de puro espírito, movimento que se desenvolve basicamente nos campos artísticos e intelectuais; outros se dedicam a "modernização", complexo de estruturas e processos materiais que uma vez iniciados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência da alma humana. Esse dualismo generalizado atrapalha a apreensão de um dos fatos marcantes da vida moderna, a "interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno".

(Berman, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, 2007.)

Em arte contemporânea, Anne Cauquelin, antes de apresentar sua teoria sobre a definição (ou sobre a falta de uma definição possível) da arte contemporânea, descreve a miríade de leituras específicas que os conceitos modernos possuem.

Para Greenberg, com efeito, o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração de pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar a arte uma autonomia total, deixando bem atrás dela as referências exógenas, extrapictóricas, que ainda caracterizam a arte moderna. O que nós chamamos de modernidade (ou nossa modernidade) estaria então ao lado desse movimento de autonomização, de autorreferenciação da arte, deixando de lado ou excluindo qualquer outra significação e, sobretudo, o termo 'moderno' aplicado a arte. Com certeza, a necessidade dessa separação entre termos tão vizinhos escapa à maior parte do público não especializado

(Cauquelin, A. Arte contemporânea, 2005. p. 24.)

De qualquer maneira, existe ainda algo em comum a todas as teorias do moderno aplicado a arte e enquanto período. Os meios de representação se tornaram o assunto primordial das obras, e a maneira de ver teve sua importância exacerbada em relação ao que era visto. A noção de estilo vive seu período fundamental na história da arte. Nomenclaturas à parte, isso é quase uma constante nas teorias sobre os períodos iniciais e tardios do modernismo.

A complexidade aumenta consideravelmente ao problematizarmos a definição de arte contemporânea. Ela escapa a sua definição precisa por inúmeros motivos, e é crucial para compreendermos as dificuldades de leitura e julgamento da produção contemporânea compreender alguns destes motivos mais profundamente, questões que dificultam e talvez impossibilitem um recorte preciso e com fronteiras fixas daquilo que é arte contemporânea.