

DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA DA MODERNIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS

Introdução

No futuro, quando olharmos para o século XX, tenderemos a identificar a década de 1960 como um período de importantes transformações na história da cultura e das artes plásticas. Na ocasião, assistimos à consolidação e à amplificação da modernidade em escala planetária, com o universo da cultura e das artes se desenvolvendo interligado com o da indústria cultural. É o limiar do processo de globalização, visível a partir dos anos 1980, momento-chave na trajetória das artes plásticas, assinalando a expansão da arte contemporânea.

Essas transformações ocorreram no âmbito da produção, da distribuição e da circulação, sendo talvez a primeira ocasião no século em que a lógica de operação dessas esferas distintas começou a convergir. Desde então, em maior ou menor grau, o mercado e as instituições – que vinham imprimindo o tom no mundo das artes – ajustam-se às constantes redefinições de uma produção artística cada vez mais segmentada.

Para Anthony Giddens, a situação é decorrência de uma nova condição – a reflexividade institucional – que desponta nas sociedades pós-

MARIA LÚCIA BUENO*

RESUMO

Tendo como pano de fundo uma reflexão sobre a autonomia da arte e a desorganização das fronteiras do mundo da cultura, pretendemos traçar uma caracterização da modernidade através de uma reconstrução histórica dos conceitos de arte e artista, do final do século XIX ao contexto globalizado do início do século XXI, que aqui é compreendido como um espaço de radicalização da modernidade.

Palavras-chave: modernidade; globalização; arte moderna e arte contemporânea; sociologia da arte.

ABSTRACT

Have like backstage a reflexion about autonomy of art and the confusion in the boundaries of culture world, we will to design a characterization of the modernity through a reconstruction of the concepts of art and artist, from the end of the XIX century to the global context of the begin of the XXI century, that we understand here like a space of radical modernity.

Keywords: modernity; globalization; modern art and contemporary art; sociology of art.

* Doutora em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP). Professora do Mestrado em *Design* da Universidade Anhembi Morumbi, SP.

tradicionais. Ou seja, todo o conhecimento novo produzido sobre a estrutura social tende a alterar substancialmente, e de forma imprevisível, a dinâmica dessas estruturas. As contínuas informações sobre a realidade social em lugar de reforçar os mecanismos de controle, como se previa, derivaram num movimento de instabilidade. “A produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição” (GIDDENS, 1991: 59).

Outro aspecto do processo de reflexividade é o entrelaçamento de interferências advindas do cotidiano privado das pessoas com outras relacionadas a contextos institucionais mais amplos. Sendo assim, “uma das características distintivas da modernidade é a crescente interligação entre os dois ‘extremos’ de extensividade e intensividade: influências globalizadas por um lado, e tendências pessoais, por outro” (GIDDENS, 1994: 1). Na década de 1960, podemos dizer que ocorre uma radicalização da reflexividade – não sendo por acaso que alguns teóricos da pós-modernidade (JAMESON, 1996; HUYSSSEN, 1991) apontam o período como um divisor de águas na cultura do século XX.

Se recuarmos até a Europa de meados do século XIX, encontramos nas ressonâncias daquela modernidade emergente os germes da condição artística que se consolidou no final do século XX. É aí que se anuncia como irreversível a formação de uma sociedade pós-tradicional (GIDDENS, 1997), onde as tradições perdem sua eficácia enquanto forças motrizes da vida social, que, por sua vez, se converte em um espaço cada vez mais indefinido. Tal indefinição, que reaparece radicalizada na sociedade contemporânea, é produto de um meio no qual as referências deixam de estar pré-estabelecidas, “em que os elos sociais têm efetivamente que ser *feitos* e não herdados do passado” (GIDDENS, 1997: 130).

Uma característica dessa modernidade que surge é o aumento sem precedentes da população nos centros urbanos industrializados. Diante dessa expansão, as antigas instituições, que operavam num âmbito muito restrito, tornaram-se inoperantes. Outra característica é o movimento de desterritorialização generalizado, promovendo uma autonomia crescente das esferas e indivíduos, em uma atmosfera marcada pela reflexividade, pelo risco e pela incerteza. O desenvolvimento da economia monetária, da modernização capitalista – como assinalam vários autores da sociologia clássica –, impondo uma nova dinâmica à vida econômica, política e social foi responsável pela corrosão das sociedades tradicionais, provocando essa nova condição (SIMMEL, 1987).

Nossa proposta, aqui, é realizar uma leitura da evolução histórica da modernidade, do século XIX ao XX, a partir das transformações operadas no interior do mundo da arte¹. Tematizamos, em particular, as mudanças nos conceitos de arte e de artista nesse processo, compreendidas, assim, como radicalização da modernidade. Ou seja,

elementos como reflexividade, desterritorialização, latentes e, ainda, velados, na cultura europeia do século XIX, tornaram-se dominantes e acentuados no contexto globalizado da década de 1980. Essa reflexão, respaldada em leituras e investigações, foi desenvolvida com o objetivo de servir como suporte às pesquisas de campo que venho desenvolvendo, fornecendo novas direções para o processamento dos dados coletados. As conclusões apresentadas, neste trabalho, passíveis de revisão, não pretendem esgotar o assunto.

Na capital francesa, centro da vida cultural do século XIX, o colapso da tradição acadêmica comprometeu a dinâmica das artes. O mundo da arte institucionalizado tornou-se obsoleto diante do crescimento da população de artistas que a Academia, muito restrita, não conseguiu assimilar (BOURDIEU, 1988). Paralelamente, a maior parte da produção dos emergentes não encontrou um canal de circulação. A resistência dos núcleos tradicionais hegemônicos, a segmentação da produção e a ausência de parâmetros impossibilitaram a conversão da arte dos independentes em uma nova tradição artística.

Um mérito dos artistas modernos foi terem se empenhado na reconstrução dos sentidos de arte e de humanidade, pautados por essa nova condição, terminando por redefinir inteiramente os conceitos de arte e de artista. Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec estiveram mais próximos de artistas como Pollock, Oiticica e Warhol, do que de muitos de seus companheiros de século, como Ingres, Courbet e Delacroix. O que diferenciava ambos os grupos era o fato de o segundo grupo ter exercido sua arte sempre dentro da tradição, enquanto o primeiro a desenvolveu com base em outros parâmetros, sem o respaldo de um modelo estético que viabilizasse suas obras.

Nas culturas tradicionais, na perspectiva trabalhada por Anthony Giddens, as tradições atuavam por meio da ritualização de uma verdade fundamental, possuindo caráter normativo, sendo territorializadas e, por sua vez, dotadas de uma história particular. Organizavam relações temporais e espaciais, estabelecendo ligação entre o passado e o presente. No sistema acadêmico, as instituições eram subordinadas às cortes e os artistas, operando dentro dos limites de modelos pré-estabelecidos, produziam uma estética oficial, a partir de conteúdos fornecidos pelos historiadores e em conformidade com as regras da arte institucionalizada.

No contexto pós-tradicional, ante a inoperância dos modelos convencionais, em uma sociedade em mutação, onde circulam múltiplas referências, os artistas retiram dessa instabilidade a energia para construir uma poética segmentada, elaborada com base no universo da experiência pessoal de cada produtor. Ocorrendo o que designamos de autonomização do olhar do artista, ou seja, uma nova condição nas artes em que a reflexão passa a fluir da própria experiência do artista, não mais de padrões pré-estabelecidos. Como observou Carl Schorske, a “mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil para ela” (SCHORSKE, 1988: 13). A afirmação da soberania do olhar do artista fundou-se na ruptura com as instâncias que, até então, haviam fornecido suporte ao seu trabalho. Rompia-se, assim, o compromisso com a função representativa das artes plásticas, com o modelo estético acadêmico que regia essa representação e com a tradição visual européia que determinava esse modelo (BUENO, 1995).

Se nas obras de Ingres e Delacroix encontramos uma leitura da cultura francesa no século XIX, as obras de Van Gogh, Gauguin, Cezanne e Lautrec, além de muito distintas entre si, caminham em uma outra direção. Embora esses pintores não pautassem mais suas produções pela tradição, recorriam freqüentemente a elas. Reencontramos os elementos tradicionais na obra dos pós-impressionistas, utilizados de outra maneira e revestidos de outro sentido, sem o cunho normativo. Van Gogh, por exemplo, abusou em suas referências às gravuras japonesas; Lautrec apropriou-se livremente da tradição artística publicitária; e Gauguin mergulhou de forma visceral na cultura do Taiti. A tradição nessas obras não aparece mais como uma condição pré-estabelecida, mas sim como uma escolha, um jogo. As matrizes estéticas passaram a se desenvolver com base em origens muito diversificadas, muitas delas estrangeiras ao universo tradicional do mundo da arte (BUENO, 2000).

Outro aspecto da maneira moderna de lidar com tradições – ligado à reorganização das fronteiras na sociedade moderna – é o fato delas não emergirem mais de uma forma pura e unitária. Ressurgem mescladas com outras e desterritorializadas numa atmosfera de pluralidade, que Néstor Garcia Canclini designa de *hibridismo* (CANCLINI, 1995).

As hibridações (...) nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim,

as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1995: 348).

O novo modo *híbrido* de lidar com as tradições, em que elas aparecem como escolhas e não como determinações, condição que Giddens denomina de *retradicionização*, irá se constituir num dos traços característicos da arte do século XX, que aflora mais acentuadamente no universo globalizado do final do milênio.

Uma preocupação recorrente das gerações atuais que operam por intermédio do *hibridismo* e da *retradicionização* é a de trabalhar sobre o tema da memória. Andreas Huyssen (1997) observa que a dialética memória/amnésia é um produto da primeira hora da modernidade que acompanha a emergência das vanguardas modernistas. As rupturas vanguardistas – voltando-se simultaneamente contra a tradição e o mercado – não impuseram direção a nada; foram saltos rumo ao vazio. Para Huyssen, a amnésia foi uma estratégia da qual os modernistas europeus lançaram mão para se liberarem de uma cultura tradicional ainda atuante. Essa leitura vai de encontro à de Octávio Paz, para quem

(...) as vanguardas não estavam unidas por uma estética comum mas por uma vontade inovadora que rompia violentamente com o passado. Esta atitude, ainda que herdada do grande movimento romântico e das escolas que o sucederam, se apresentou como uma verdadeira revolução artística e espiritual. Ruptura absoluta e começo absoluto (PAZ, 1995: 17).

Simultaneamente à ruptura absoluta das vanguardas, desponta outra face da modernidade desenvolvida em torno do resgate da memória. Marcel Proust, Henri Bergson, James Joyce e Walter Benjamin estão entre os que caminharam nessa vertente, procurando salvaguardar a história e a experiência do impacto de uma escala temporal incrivelmente veloz.

Modernidade não é, portanto, sinônimo de vanguarda; como assinalou Octávio Paz, ela tem um duplo sentido que envolve não apenas rupturas, mas também retornos e restaurações, compreendidos não somente como uma volta ao passado e sim como um recomeço. Paz identifica a Europa do início do século como o espaço das vanguardas, compreendidas como um aspecto da modernidade, que emerge numa circunstância específica de sua consolidação.

É a experiência, e não a ruptura, um dos seus traços específicos. Na impossibilidade de se pautar pelo passado, os modernos conduzem suas vidas fundadas na experiência. A experiência é o fundamento da identidade. Para Zigmunt Bauman, enquanto o homem tradicional se conduzia pelas definições, os modernos são forçados a recorrerem à experiência para construírem suas identidades. As definições são inatas e informam a pessoa quem ela é. As identidades são construídas e atraem-nas pelo que ainda não são, pelo que podem se tornar. Os modernos empreendem uma “busca frenética de identidades”. “Eles perseguiram identidades porque, desde o princípio, as definições lhes haviam sido negadas” (BAUMAN, 1997: 94).

A reflexão de Jürgen Habermas (1983) aprofunda o problema das identidades na modernidade. Observa o autor que, na sociedade mundial contemporânea, as identidades são

geradas a partir de um referencial interno, desenvolvendo-se independente dos territórios ou de uma organização determinada.

A nova identidade não pode mais ser definida pelo fato de se pertencer a ou ser membro de algo (1983: 98). (...) a identidade do Eu é a capacidade de construir novas identidades, integrando nelas as identidades superadas e organizando a si mesmo e as próprias interações numa biografia inconfundível (HABERMAS, 1983: 80).

Um aspecto fundamental da perspectiva de Habermas é que, muito embora as identidades não se manifestem mais através de um pertencimento, ou moldadas por uma tradição (GIDDENS, 1997), elas se constituem ainda dentro da história e, em diferentes níveis, dialogando com ela.

A modernidade não é um atributo nem uma escolha. Trata-se de uma condição societária, uma contingência histórica com a qual os homens são forçados a se deparar. Uma de suas características, até a primeira metade do século XX, é o fato de que os movimentos de ruptura vanguardistas, lutando pela destituição das formas tradicionais de gestão, foram seguidos por tentativas sucessivas de retorno à ordem, como esforços para restabelecer as formas tradicionais de gestão. Entre os exemplos mais representativos, mencionamos o Nazismo e o Fascismo do período entre guerras na Europa. No âmbito das artes, apontamos as diferentes modalidades de estéticas regressivas que despontaram no bojo desses processos, como o Realismo Socialista.

Em resposta a tais modalidades de retorno à ordem, como também reação à lógica do mercado, cada vez mais presente em todos os domínios da vida, deve-se considerar a questão da autonomia da arte que permeou os principais debates do século XX. A palavra autonomia é recorrente na história da modernidade, e na história da arte em geral, assumindo conotações distintas em construções teóricas e contextos históricos específicos. Nesta reflexão tratamos de três diferentes configurações: a autonomia do artista, a autonomia da arte e o campo artístico autônomo.

Autonomia do artista é uma condição societária nova, produto da vida moderna, que encontramos de forma mais explícita e acentuada no universo contemporâneo (BUENO, 1995 e 2001). A concepção de autonomia da arte, aqui, está referida a uma reflexão gestada em circunstâncias históricas específicas – nos Estados Unidos, dos anos 30 e 40 do século XX –, estando diretamente associada com a produção dos filósofos da *Escola de Frankfurt* (MARCUSE, 1981) e às idéias do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1996). Campo artístico autônomo é um conceito construído pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), no final dos anos 60 e início dos 70, a propósito das formas de organização do universo artístico em um ambiente cultural regido pelo mercado.

A fim de sistematizar melhor nossa reflexão, optamos por tratar essas questões a partir de uma periodização. O primeiro período abarca da passagem do sistema acadêmico ao moderno, até o final da Segunda Guerra Mundial, constituindo-se no que designamos como o espaço clássico da arte moderna. O segundo, do final da década de 1940 até a virada do milênio; está identificado com a Era da arte contemporânea.

I. Da academia ao mercado: a emergência do artista moderno

O movimento de autonomia do artista marca o primeiro período, assinalando a emergência da modernidade nas artes plásticas. A modernidade, aqui, é compreendida como um novo modo de vida que desponta associado à cultura urbana, a partir das transformações introduzidas pela modernização capitalista. A nosso ver, três aspectos que forjam esse novo modo de vida emergem nessa circunstância histórica e vêm pautando, desde então, a trajetória da modernização e da vida moderna, em geral, de uma maneira cada vez mais radicalizada: o princípio da circulação, a desterritorialização e a reflexividade.

As sociedades tradicionais foram refratárias à presença da diversidade e do elemento estrangeiro. Era no isolamento que residia a força dessas culturas, a garantia da perenidade da tradição. Todo esforço era canalizado para a preservação da tradição que lhe fornecia sustentação. A cultura capitalista, baseada no princípio da circulação, rompeu com o isolamento que conduzia a vida no mundo tradicional, levando à corrosão desse universo. Portanto, circulação, desterritorialização e reflexividade são fenômenos que se desenvolvem associados na sociedade moderna.

Na Europa do século XIX, com a emergência de um mercado de arte antiga – alimentado pelas coleções particulares e, sobretudo, pelos recém-criados museus nacionais –, temos uma circulação sem precedentes de arte de todos os tempos e de todas as tradições. Produções, até então, marginalizadas pela Academia, como a da Europa medieval e a egípcia, vieram à tona, promovendo uma atmosfera de anarquia generalizada no cenário cultural. Anarquia compreendida como a

disposição para admirar as manifestações artísticas de todas as épocas e civilizações (HASKELL, 1986). A desterritorialização da arte e da cultura na Europa deu-se também por meio de museus, como o *Louvre* e a *National Gallery* (1826) e, ainda, das Exposições Universais. As culturas do Oriente, da África e das Américas entraram na Europa oficialmente, pela primeira vez, pelo espaço das exposições universais. A cultura dos museus abriu um caminho para uma releitura da história, rompendo com o registro da história oficial acadêmica.

O prestígio das xilogravuras japonesas no meio artístico parisiense, no século XIX, é um caso exemplar de reflexividade aliada à desterritorialização. Artistas como Utamaro e Hiroshigue realizavam suas gravuras sob a influência de imagens ocidentais que chegaram ao Japão no século XVIII. Trabalhando no século XIX, fora da tradição artística japonesa, não foram bem recebidos no país. Suas obras viajaram para a Europa dentro de caixinhas de chá, embalando o seu conteúdo (VARNEDOE, 1990). Foram descobertas por alguns artistas que circulavam em Paris, e encontraram nessas imagens a revelação de um novo olhar, influenciando de forma decisiva muitas das inovações que vieram implementar. Por intermédio de pintores como Edgar Degas e Vincent Van Gogh, as xilogravuras japonesas obtiveram reconhecimento estético, passando das caixinhas de chá para as paredes dos museus, como matrizes importantes nas obras dos impressionistas e dos pós-impressionistas (WICHMANN, 1981). A passagem é ilustrativa de uma visualidade desterritorializada, constituindo-se no século XIX, entre Oriente e Ocidente, e de como a circulação de imagens, mesmo sem intencionalidade, nunca é inocente, introduzindo alterações substantivas, não apenas no

mundo da arte, mas no imaginário das pessoas de um modo geral.

Tendo ainda como referência o contexto francês, a modernidade nas artes plásticas efetivou-se, sobretudo, por três mudanças fundamentais, relacionadas com todas essas transformações comentadas acima: uma, a mudança de regimento no mundo da arte; outra, a mudança perceptiva e, ainda, a mudança da condição do artista. Para construir uma abordagem sociológica da modernidade contemporânea, no domínio das artes, considerando suas matrizes históricas no século XIX, devemos operar na interseção desses três universos: o universo social da arte, o universo pessoal do artista e as formas de percepção dominantes.

A história social da arte já vem atuando com sucesso nessa direção, e o trabalho de Michael Baxandall (1991) sobre o início do Renascimento italiano é um exemplo representativo. No contexto sociológico, espelho-me particularmente em três autores que, ancorados no contexto contemporâneo e dentro de uma perspectiva histórica, por caminhos distintos, desenvolveram abordagens contemplando três eixos: Néstor Garcia Canclini (*Culturas Híbridas*, 1997), Howard Becker (*Les mondes de l'art*, 1988) e Nathalie Heinich (*Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998).

Mudança de regimento no mundo da arte

No século XIX, com o fim da sociedade de corte, o universo institucional da arte passou a ser regido pelo mercado. Já mencionamos que a ampliação da população de aspirantes à profissão artística foi um dos fatores responsáveis pela decadência da Academia, uma vez que esta, muito restrita, não conseguiu dar conta desse novo

contingente. O desenvolvimento do liberalismo contribuiu também para enfraquecer uma forma de organização tão centralizada e autoritária como a acadêmica. Enquanto a instituição legislava sobre a produção artística, o mercado passou a exercer um controle sobre a distribuição e a circulação das obras.

Numa sociedade com fronteiras bem delimitadas, os muros da Academia preservam a integridade da cultura erudita. Conforme Nathalie Heinich (1993), a constituição da Academia Real de Artes, na França, em 1648, surgiu da demanda de um grupo de artistas plásticos e refletia uma série de aspirações da elite que a encaminhou. A mais importante delas era a idealização de que o interior da instituição se transformasse no espaço de legitimação das artes plásticas, enquanto produção erudita e de ordem intelectual, possibilitando, assim, ao artista uma ascensão na hierarquia social: deixava de ser reconhecido como um artesão no exercício de uma atividade mecânica, para desfrutar do prestígio que lhe concedia sua nova posição de indivíduo no exercício de uma atividade liberal.

Com o advento das academias de arte, o artista plástico, embora ainda dependesse, para realizar sua atividade, de um domínio artesanal, passou a ser reconhecido e respeitado como um intelectual (HEINICH, 1993). Uma instituição criada pela cultura cortesã, em meio à qual a produção artística desfrutava de uma autonomia relativa, com a extinção do universo que lhe fornecia sustentação, descaracterizou-se, perdendo sua finalidade original. Na Era clássica, os artistas estavam tão imbuídos do sentido da tradição que não havia necessidade de uma autoridade impelindo-os nessa direção. A própria tradição encarnava tal autoridade.

A Academia neoclássica do século XIX foi apenas um espectro da antiga Academia Real de Artes; uma organização moribunda que, na tentativa

de se manter, recorria a sucessivas estratégias de distinção, tornando-se cada vez mais autoritária e centralizadora (BOURDIEU, 1988). Nesse contexto, despontou a arte moderna em contraposição a um sistema que lutava, inutilmente, para tentar reeditar uma tradição já do passado.

Reduto da grande arte, em um universo de fronteiras bem delimitadas, a instituição acadêmica detinha o monopólio das definições. Sua decadência levou a uma desorganização das fronteiras entre cultura erudita e culturas populares, gerando um clima de pluralismo estético, o qual Pierre Bourdieu designou de institucionalização da anomia (BOURDIEU, 1987). O mercado classificava e organizava as mercadorias em circulação, mas não tinha autoridade suficiente para construir definições perenes. O campo artístico, que se organizou numa fase posterior, preencheu essa lacuna, até que a ampliação do mundo da arte e a diversificação das propostas estéticas tornaram a tarefa mais complexa.

O mercado de arte moderna (MOULIN, 1967) surgiu na França, no século XIX, a partir da produção dos impressionistas. Afirmando-se como uma instituição seleta e diferenciada, organizada em torno de uma elite de colecionadores, foi o embrião do campo artístico “autônomo”, que se consolidou no início do século XX. Legislando sobre a circulação das obras, passou a operar a partir de critérios próprios, dentre os quais destacamos três.

Enquanto o artista acadêmico tinha que subordinar sua produção ao *modelo* e ao tema, o artista moderno, que quisesse comercializar sua obra, deveria respeitar o *formato*. No caso das artes plásticas, significava que a produção deveria permanecer ligada ao suporte que a tornava identificável no mercado, ou seja, à pintura e à escultura. Ambas deveriam desenvolver-se dentro

dos limites da moldura, no caso da pintura; e da base, no caso da escultura. Se a arte acadêmica era uma arte de grandes dimensões, construída para o espaço público, o mercado moderno organizou-se em torno de obras de porte médio, transportáveis, destinadas aos colecionadores particulares.

No século XIX, graças ao aparecimento de telas prontas e tintas vendidas em tubos de metal, os pintores puderam, além de se libertar da obrigação de confeccionar seus próprios materiais, sair pela primeira vez do espaço fechado do ateliê para pintar ao ar livre. O interesse pela experiência de produzir ao ar livre, de apresentar um registro direto da realidade, que já estava presente na obra de artistas como Turner e Goya, somente iria se tornar viável com a industrialização do material artístico que, liberando o pintor do ateliê, transformou a pintura numa atividade móvel. Em decorrência do hábito de os artistas se deslocarem para pintar, eles trabalhavam geralmente com telas de porte médio.

O *valor de unicidade*, da obra única produzida pela mão do artista, é outra invenção do mercado de arte moderna do século XIX. Uma das chaves da passagem de um regime para o outro foi a então decadência econômica do mercado de imitações que fornecia suporte financeiro ao sistema acadêmico. Até o século XIX, as obras célebres eram reproduzidas inúmeras vezes, por seus próprios autores ou pelo mercado de imitação. As cópias chegavam a alcançar preços mais altos que os das obras originais. O desenvolvimento de técnicas de reprodução – como a fotografia e a litogravura – comprometeu esse mercado.

O novo sistema repousou também sobre outra *convenção de qualidade: a originalidade, compreendida nos seus*

dois sentidos usuais de autenticidade e de inovação. (...) Em vez de enfrentar a concorrência dos procedimentos fotográficos na produção de imagens, a pintura tem o interesse de afirmar a sua singularidade e de evidenciar as particularidades que a diferenciam da fotografia. Duas características serão realçadas: a não reprodutibilidade do suporte e a liberdade de composição (MORAUX e SAGOT-DUVAURAU, 1992: 50-51).

O terceiro critério, associado ao segundo, tende a valorizar as obras identificadas com o binômio *ruptura-inovação* que emergiam como produtos da autoria de um gênio criador. Para os sociólogos Harrison e Cynthia White, são os artistas e não as obras o foco do sistema institucional comerciante-crítico de arte, que caracteriza o mercado moderno (H e C. WHITE, 1965). O critério de não-reprodução passa a reforçar também a valorização do suporte como objeto único, criado pelo artista em detrimento da imagem. A preponderância da liberdade de criação e das formas inovadoras privilegiou os movimentos artísticos fundados na ruptura com a representação. Essa atitude, posteriormente, levou a uma valorização das expressões abstratas em detrimento das figurativas. Em suma, unicidade e originalidade passaram a se constituir em fundamentos econômicos da obra de arte no mercado. Ao contrário do que afirmou Walter Benjamin, sobre a perda da aura e do valor de unicidade da obra de arte no mundo moderno (BENJAMIN, 1983), são critérios recentes, produzidos pelo mercado na modernidade.

Constituindo-se em um momento de ampliação da cultura, operando na contramão desse movimento, o campo de arte moderna, segundo a designação de Bourdieu, começou a se organizar no início do século XX em torno da produção das vanguardas artísticas européias. O mercado moderno, que se formou no final do século XIX em torno dos impressionistas, foi uma de suas matrizes. Na ocasião, o espaço de circulação e de divulgação da obra dos independentes era a boêmia, que até o final da década de 1870, na França, foi uma forma de afastamento da vida comum, de oposição ao modo de ser burguês, em nome da arte. O artista boêmio, marginalizado socialmente, encarnava o mito da individualidade, que se exprimia pela liberdade artística. A vida boêmia emergiu no início da construção do mundo burguês, desenvolvendo-se em áreas onde seus limites e fronteiras não eram claros e delimitados (BUENO, 2001).

Com o florescimento de um mercado de bens simbólicos, a partir da década de 1880, a boêmia passou por uma transformação. Deixava de ser um recurso para o isolamento social, para se constituir numa estratégia publicitária (SEIGEL, 1992); vendia formas artísticas inovadoras, vendendo um novo estilo de vida. As formas artísticas inovadoras passaram a ser associadas com personagens extravagantes, gênios criadores, como Pablo Picasso, artistas malditos, como Vincent van Gogh, confinados na boêmia pela “falta de sensibilidade do grande público”. Foi o nascimento do mito da vanguarda, matriz ideológica de uma cultura de bens restritos. A passagem do século no cenário artístico francês testemunhou a emergência de um duplo fenômeno: o reconhecimento oficial, com certo atraso, da estética inovadora – na obra dos impressionistas e pós-impressionistas – e sua identificação com a figura do artista-maldito.

Embora a arte moderna mantivesse um centro geográfico – a Europa Ocidental, particularmente a França –, a história da sua produção, do mercado e do campo artístico liga-se à internacionalização e à desterritorialização. Com o sucesso internacional do impressionismo, Paris converteu-se numa espécie de Meca da modernidade artística, atraindo artistas de diferentes partes da Europa, transformando o que designamos como modernismo francês, ou vanguardas europeias, num imenso caldeirão cultural.

O campo artístico moderno

Se o mercado de arte moderna nasceu na França, em torno da galeria de Paul Durand Ruel e da obra dos impressionistas, viabilizou-se economicamente graças ao capital dos milionários norte-americanos. As formas inovadoras, associadas a um novo estilo de vida, ameaçavam a estabilidade da cultura tradicional europeia, já abalada. Pela mediação de alguns artistas norte-americanos, como Mary Cassat, o impressionismo foi descoberto pela América do Norte – primeiro, por meio dos turistas, e, mais tarde, pelas exposições organizadas por Durand-Ruel, em Nova York e Chicago.

No início do século XX, milionários intelectuais, como Gertrud e Leo Stein, trocavam os Estados Unidos por Paris. Nos salões parisienses desses norte-americanos desenvolveu-se um mercado para a vanguarda europeia. Nas décadas de 1910 e 1920, a arte europeia já vendia muito bem nas galerias especializadas em Nova York. No final da década de 1920, as corporações americanas, que investiam em arte antiga, passaram a investir em arte moderna. Em 1929, foi fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em torno da obra dos modernos europeus (BUENO, 2001).

O campo de arte moderna se fortaleceu no início do século com a expansão do mercado, em torno das vanguardas modernistas europeias e dos salões dos milionários intelectualizados norte-americanos, consolidando-se e autonomizando-se na década de 1930, nos Estados Unidos. Para que um campo se consolide e se autonomize, de acordo com a perspectiva de Bourdieu (1982 e 1996), faz-se necessário cumprir algumas etapas e reunir alguns pré-requisitos básicos.

Inicialmente, é vital que o espaço se desenvolva a partir de instituições e agentes específicos, conduzidos por regras próprias e livres da gestão de instâncias externas, como o Estado, a Igreja e as Cortes que, em outros tempos, legislaram o mundo da arte. Nos Estados Unidos a partir de 1929, desenvolveu-se uma rede de instituições modernas. Seguindo a tendência imposta pelas galerias de arte de Nova York, a produção europeia foi priorizada. O MoMA era a primeira base sólida na construção de um campo artístico moderno: institucionalizou, divulgou e, sobretudo, passou a elaborar uma definição do que seria arte moderna. O primeiro passo foi a delimitação do conceito: “Moderno não é sinônimo para *corrente*, *contemporâneo* ou *novo*” (Alfred Barr, diretor do MoMA). Continuou delimitando através da seleção de exposições. Na seqüência, formou-se uma crítica especializada, com intelectuais como Clement Greenberg, e historiadores da arte, como Meyer Schapiro, que construíram, a partir desse espaço, uma teoria da arte moderna e uma ideologia estética do modernismo (BUENO, 2001).

A iniciativa de fundar o MoMA e de divulgar sua programação de exposições trouxe projeção internacional para a arte europeia e o mundo artístico nova-iorquino. A legitimação da produção

norte-americana, desenvolvida fora dos padrões modernistas, seria construída em um segundo momento, em meados da década de 1940.

O segundo movimento em direção à autonomização do campo deu-se em torno da definição dos objetos de disputa em seu interior, com base nos debates sobre a autonomia da arte. O início, ironicamente, foram os congressos organizados pelo Partido Comunista Internacional. Ali, sob o clima tenso da disputa entre Trotsky e Stalin, foi colocada em pauta a questão da arte engajada (GUILBAUT, 1992; BUENO, 2001). Esse debate, produto da atmosfera política e social da época, estava associado à emergência de uma sociedade de cultura de massa, desenvolvendo-se em escala transnacional, no momento em que essa assumia formas – com o nazismo, o fascismo, o stalinismo, a indústria cultural – que a transformavam numa experiência assustadora. No campo das artes plásticas foi Clement Greenberg (1996: 22-39) o principal artífice de uma concepção formalista de arte, pensada como uma estratégia de contraposição da vanguarda à cultura de massa, via para preservar a autonomia da arte.

Podemos afirmar que, em torno dos anos 30 – momento em que se unia vanguarda e teoria crítica à autonomia da arte –, verificou-se, historicamente, o processo de autonomização do campo artístico, assinalando a consolidação desse espaço (BUENO, 2001). Em outras palavras, o campo passou, a partir de então, a ser movido por uma dinâmica própria, como uma espécie de sociedade dentro da sociedade, operando por meio de regras gestadas em seu interior (BOURDIEU, 1982 e 1996). Uma condição necessária para se poder atuar nesse espaço é o domínio do *habitus* que lhe é próprio, ou seja, da internalização do quadro de regras a partir do qual ele passa a se dar.

Ao mesmo tempo, temos uma mudança na própria condição de artista. O acadêmico, formado na imitação dos grandes mestres, operava com modelos pré-estabelecidos, na construção de uma representação oficial da sociedade, onde o tema imprimia o tom à linguagem. Numa cultura artística fundamentada nas obras, eram elas que faziam a reputação de seus criadores. No novo mundo que se constitui – com a implosão dos modelos e a ausência de novos critérios –, a partir de uma produção cada vez mais segmentada, funda-se uma política de autores. Os autores, reconhecidos socialmente pelo mercado associado ao campo artístico, atuam como uma marca que imprime legitimidade ao conjunto de suas obras.

Apesar de a Academia imprimir uma dimensão intelectual ao trabalho do artista, ele permanecia atrelado ao artesanato e ao domínio da técnica, que lhe respaldavam o padrão estético vigente. A despeito de sua vontade, o acadêmico ainda estava preso ao domínio do *metier*. Foi apenas no século XIX que conseguiu superar tal constrangimento. Com a industrialização, surgiu um novo universo de coisas prontas – não apenas telas e tintas, mas toda sorte de materiais –, liberando o artista da atividade artesanal. Se ela permanece – e passa até a ser valorizada –, será em decorrência de uma opção, uma escolha, ou mesmo uma determinação social, e não mais de uma determinação material. Sendo assim, o artista moderno, como observou Nibert Elias, em sua reflexão sobre Mozart, autonomiza-se simultaneamente ao controle ideológico da instituição e da submissão ao *métier*. “A passagem da arte artesanal à arte independente é o sintoma de um novo avanço do *processo civilizatório*: o artista está mais amplamente remetido à regra que impôs a si próprio para o controle e a canalização de sua imaginação” (ELIAS, 1997: 226).

Muito se enfatizou o aspecto de emancipação do movimento de autonomização do artista, mencionado com frequência como uma conquista. Mas, é preciso atentarmos para outro lado desse processo: ele não veio em resposta a uma demanda – como a Academia do século XVII –, foi produto de uma condição histórica nova, diante da qual os artistas, sem escolha, foram forçados a se submeter. Por um lado, a autonomia é liberação e, ao mesmo tempo, desamparo – “a tirania das possibilidades”, como frisou Hanna Arendt –, a solidão e o fim dos parâmetros. Por outro lado, a autonomia da representação, dos modelos acadêmicos e da artesanaria não significou a liberação de todos os constrangimentos, mas apenas que eles mudaram.

Mudanças perceptivas

Os modelos perceptivos, isto é, a sensibilidade das pessoas, são fenômenos históricos. Cada sociedade, cada cultura desenvolve, conforme Michael Baxandall (1991 a, b), um estilo cognitivo próprio, partilhado pelos que dela fazem parte, deixando também sua marca na produção artística. O estilo cognitivo é informado tanto pelo repertório cultural da sociedade – as convenções comuns –, quanto pelo modo como elas experimentam as mais diversas experiências cotidianas. As pinturas do *Quattrocento* italiano, analisadas por Baxandall (1991, a), por exemplo, são documentos materiais da sensibilidade daquela sociedade, trazendo-nos informações variadas sobre ela. Falam sobre o seu conhecimento de geometria, como também da maneira como contavam barris, dançavam e rezavam. Nesse sentido, o conceito de estilo cognitivo é mais amplo que o de *habitus* forjado por Bourdieu, uma vez que suas matrizes extrapolam as fronteiras da comunidade de iniciados, onde o *habitus* se constitui.

A sociedade moderna, pautada por tantas transformações, e em constante mutação, promove, como já observou Walter Benjamin, alterações na percepção, na sensibilidade das pessoas, forjando um estilo cognitivo particular. Uma das marcas desse estilo cognitivo é a descontinuidade das referências modernas em relação às referências dos períodos anteriores. Para Giddens,

(...) uma das características mais óbvias que separam a Era moderna de qualquer outro período precedente é o extremo dinamismo da modernidade. O mundo moderno é um ‘mundo desenfreado’: não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido do que em qualquer outro sistema anterior, como também o é o seu âmbito ou a profundidade com que afeta as práticas sociais e os modos de comportamento pré-existent (GIDDENS, 1994: 14).

Os habitantes dessa nova realidade social, indistintamente, são afetados por tais alterações. A subversão da concepção tradicional de tempo e de espaço está entre as principais mudanças perceptivas do século XIX.

Até o século XVIII, tempo e espaço eram indissociáveis e percebidos como uma materialidade concreta. Sob o impacto acelerado da modernização desvincularam-se, tornando-se cada vez mais abstratos. Em nosso universo, move-se, num processo de alteração constante, revelador da instabilidade que se instala na vida. Temos um tempo social, globalizado de um lado, e temos a sobrevivência de percepções temporais muito diferenciadas de outro. Tempo e espaço se transformaram em tema da obra de muitos artistas modernos e em obsessão, matéria-prima

principal na produção de grande parte dos artistas contemporâneos.

O movimento de desterritorialização, de desenraizamento, acentuando a instabilidade das referências, é outra matriz da sensibilidade moderna. No turbilhão da vida moderna, um segmento de novos artistas passa a utilizar o próprio corpo – única referência material tangível – como veículo de percepção e matéria-prima de suas obras. Visto que habitam o espaço onde exercem essa percepção, o artista não o apreende mais de fora, vive-o em seu interior – é impregnado por ele. Para Merleau-Ponty passa a ser "... um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim" (MERLEAU-PONTY, 1980: 100). O poeta francês Charles Baudelaire, um dos primeiros a exprimir essa nova sensibilidade, identificou na experiência de um passeio na multidão um sentido de desterritorialização, de aceleração e de solidão. A nova sensibilidade é tão mutante, plebéia e heterogênea quanto o modo de vida que a forjou, diante da os modelos acadêmicos tornaram-se inoperantes.

Mudança na condição de artista

O artista moderno, numa condição de desamparo permanente, confinado em seu universo estético pessoal, está fadado a construir o alfabeto de uma nova arte. Criado na tradição visual européia, imbuído de modelos que se tornaram inoperantes, não conta com outro que o substitua. A representação – tarefa do acadêmico – tornou-se inviável. A crise da representação derivou numa crise da linguagem. O moderno se debruça sobre outra proposta – interpretar a sociedade mutante na qual

está mergulhado a partir de um discurso afinado com o seu tempo. É necessário que cada qual, apoiado em sua experiência, construa a sua linguagem. Esse é o desafio. Nessa razão, nessa nova condição – do artista moderno ao contemporâneo –, temos um predomínio da linguagem sobre o tema.

Num contexto em que afloram muitas modalidades de artes e de segmentos diferentes autodenominando-se artistas, sem o amparo de uma instituição que detenha o controle da nomeação, o moderno emerge como uma categoria entre muitas outras. A Academia estabelecia limites para as artes, fixando parâmetros que determinavam quem era artista e o que era obra de arte. Já num outro contexto em que o mundo das artes é regulado pelo mercado, os artistas, sem parâmetros, ficam compelidos a dialogar eternamente com seus contemporâneos, apresentando-lhes argumentos que confirmem sua identidade.

Se no universo acadêmico a definição precedia a produção, no contexto moderno as classificações despontam posteriormente, quando a produção começa a circular. Enquanto a instituição acadêmica se debruçou sobre a produção, o mercado orienta a distribuição e a circulação.

Mudou a dinâmica do processo social de construção da condição de artista, mudou também o papel social da arte. Como diria Howard Becker, os mundos da arte nascem e morrem (BECKER, 1988). Temos um mundo da arte que desaparece e vemos um novo mundo da arte se constituindo. No mundo da arte ultrasegmentado da modernidade, vai ser o campo da arte moderna – que se consolida na primeira metade do século XX – que estabelece critérios temporários utilizados para distinguir os artistas modernos dos demais no mercado.

Refletindo sobre essa condição, no início do terceiro milênio, beneficiados pela perspectiva histórica, podemos começar a traçar um perfil desse artista moderno e, por extensão, do artista contemporâneo, compreendido como sua versão radical e consolidada. Fixamos o impressionismo como um momento de passagem, bem como o surgimento dos primeiros modernos a partir dos pós-impressionistas. Uma das características desse artista moderno é o fato de ele trabalhar, baseando-se na sua condição de desamparo. Evita o caminho da produção de gênero, busca constantemente reinventar seu ofício, uma vez que a modernidade – como observou Octavio Paz – nunca é a mesma, é sempre outra (PAZ, 1984).

Outro traço que une esses artistas é a postura assumida ante a arte clássica: contrapondo-se a ela ou tentando resgatá-la, ou mesmo procurando reescrevê-la, buscam quase sempre uma via alternativa fora dela. A arte antiga é com frequência um referencial para a construção das identidades subsequentes. É somente através dessa relação que podemos compreender tanto as rupturas modernas, quanto os surtos historicistas contemporâneos.

A partir dos anos 1960, os principais veículos de circulação e de divulgação das novas produções foram as universidades, redutos da alta-cultura, com as quais o campo artístico se desenvolveu articulado. Tudo começou com os artistas – os expressionistas abstratos e os professores da Bauhaus –, assimilados pelo sistema acadêmico. Conseqüentemente, um dos canais para os aspirantes se introduzirem no campo passou a ser as escolas, como a Black Mountain, onde se podia conviver com artistas, como Mark Rothko, Robert Motherwell; e com historiadores, como Meyer Shapiro. Robert Rauschenberg e Jasper Johns estão

entre os primeiros produtos desse sistema, que se fortaleceram nos anos 1970. O número de *masters of fine arts* graduados pelas escolas e universidades americanas cresceu de 525 por ano, em 1950, para 8.708 em 1980 (CRANE, 1987). Se, nos anos 50 e início dos 60, a formação universitária era rara, nos anos 70 era quase um pré-requisito, quando entre 41 a 51 % dos artistas das tendências dominantes possuíam PhD em Artes. A partir de então, as universidades substituíram a boêmia como esfera de debates e lugar de reunião dos artistas. Nesse contexto, as mesas dos bares foram trocadas pelas cantinas das escolas.

II. O mundo da arte contemporânea

Várias abordagens recentes têm se detido na caracterização do universo da arte contemporânea, relacionando-o com o universo da arte moderna e, portanto, compreendendo ambas as expressões a partir de uma mesma tradição. Uma vez que estamos dialogando com algumas dessas reflexões, faz-se necessário mencioná-las, mesmo que de passagem.

Em *Arte Contemporânea*, Anne Cauquelin (s/d) afirma que o que separa a arte contemporânea da moderna não é tanto uma mudança estética, mas sim a forma de organização social do mundo da arte. O mundo da arte moderna seria regido pelo mercado, enquanto o da arte contemporânea viria a operar com base no regime da comunicação. A fronteira é a década de 1960. O regimento do mercado numa cultura de iniciados, em torno da comunidade do gosto, liga-se ao universo que Bourdieu designa como campo artístico autônomo. O mundo da arte contemporânea, fundado numa ampliação da esfera artística, atua, assim, no sistema de redes e depende da divulgação, levando a um comprometimento inevitável da autonomia

do campo. Um dos aspectos importantes da obra de Cauquelin é o papel preponderante que atribui à mídia na ordem contemporânea.

Para Nathalie Heinich, é na análise das formas de recepção e de distribuição da produção artística que encontramos a chave da mudança de registro que separa a arte moderna da contemporânea. Socióloga, pesquisadora do CNRS, Heinich, que iniciou sua trajetória acadêmica no grupo de Pierre Bourdieu, vem trabalhando em torno desse tema desde o final da década de 1980, com uma bibliografia considerável de trabalhos publicados, dos quais destacamos *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain – Sociologie des arts plastiques* (1998). Em sua tese principal, postula que a arte contemporânea não é um critério temporal, é uma categoria estética, análoga ao que se denomina no tempo da pintura histórica de “gênero”. Nas palavras da autora,

O gênero arte contemporânea consiste apenas numa parte, num segmento da produção artística. Ele é sustentado mais pelas instituições públicas do que pelo mercado privado, ele se encontra no topo da hierarquia em termos de prestígio e de preço e estabelece relações estreitas com a cultura culta e o preço (...). Arte contemporânea aquilo que é designado como tal pelos atores, mas vamos nos dar conta que este uso corresponde também a uma realidade estética: se a arte contemporânea é um gênero da arte atual, não é apenas pelas características sociológicas que enumeramos, mas também por suas propriedades artísticas (HEINICH, 1998: 12).

Em um texto posterior, Heinich vai mais adiante:

Em relação às querelas do século passado, a especificidade da situação atual reside no fato de que não existe mais um único mundo da arte (manifestado nos salões de então) nem uma definição do que são ou devem ser as artes plásticas, mas várias. As diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas gradativamente num único eixo, entre pólo inferior e superior, mas em vários eixos. Assim, as querelas não dizem mais respeito somente a questões estéticas de avaliação (“É mais ou menos bonito ou bem feito”) e de gosto (“Gostamos mais ou menos”), mas a questões ontológicas ou cognitivas de classificação (“É ou não é arte”) e de integração ou exclusão (“Aceito ou não aceito tal proposição enquanto obra de arte”). Para tomar um exemplo paradigmático: o problema não é que Duchamp fizesse uma pintura ruim (como foram acusados os impressionistas), mas que o que ele fez não é pintura, nem escultura, embora pretendendo ser arte (HEINICH, 2008: 180).

O norte-americano Howard Becker (1988), trabalhando dentro da tradição da Escola de Chicago e do interacionismo simbólico, trata a sociologia da arte como uma vertente da sociologia do trabalho. Preocupado com a organização social do trabalho artístico, seu conceito de mundo da arte é abrangente

o suficiente para abarcar obras de arte de diferentes reputações, como as pinturas de Ticciano e as tiras de quadrinhos, as músicas dos filmes de Hollywood, as canções de rock e a obra de Mozart. Com referência à produção artística no espaço contemporâneo, mostra-se particularmente interessado em compreender a perenidade das convenções e das tradições em uma sociedade em permanente transformação. Observa que é evidente que a cultura moderna se pauta pela mudança, e que se existe alguma coisa que necessita de explicação é a estabilidade. Sendo assim, a interpretação das transformações artísticas repousa paradoxalmente sobre a noção de convenção. Somente numa cultura em que coexista uma multiplicidade tão extensa de tradições e convenções, como a contemporânea, pode-se permitir um ritmo tão acelerado de transformações. As culturas primitivas, com um repertório muito limitado de tradições, tendem a uma dinâmica social extremamente conservadora. A teoria de Becker, elaborada na virada da década de 1970 para a de 1980, já traz uma perspectiva da sociedade globalizada – mesmo sem trazer à tona tal discussão em que se acentua tanto o escopo das transformações, quanto a multiplicação das convenções.

Os mundos da arte que vão processar essa produção – através do mercado e da indústria cultural – estão preparados para se adequarem ao ritmo das transformações. Becker observa que na sociedade do final do século XX, na qual o mercado se alimenta da inovação, os formatos se tornam cada vez mais flexíveis, assimilando rapidamente todas as eventuais rupturas. Portanto, com relação ao binômio ruptura/inovação, não podemos mais falar de marginalidade artística. Um dos pontos fortes da obra de Becker, que a distingue das abordagens anteriores, deve-se ao fato de o autor conseguir

destituir a análise da arte do espaço da alta-cultura e da tradição artística norte-americana e européia para uma esfera mais ampla, que pode abarcar a indústria cultural e a produção realizada na Ásia e na América Latina.

A obra de Néstor Garcia Canclini avança com base nessa reflexão, na medida em que alarga as fronteiras do mundo da arte contemporânea, construindo uma leitura a partir da América Latina. Propõe uma análise a respeito da sensibilidade estética do final do século XX, que é extremamente elucidativa, sobretudo quando se debruça sobre a produção latino-americana, evitando a armadilha dos rótulos e da adjetivação pouco explicativa, de grande parte das teorias vigentes sobre a pós-modernidade. Imprime uma densidade e uma qualidade à produção contemporânea sem deslizar para o ufanismo multiculturalista. Nem pós-modernismo nem multiculturalismo, ele recorre ao conceito de culturas híbridas para focar a cultura de fronteira globalizada – entre a modernidade e a tradição; entre o culto, o popular e o massivo; entre o *centro* e a *periferia*. Um fenômeno cultural novo que se desenvolve em decorrência da expansão da desterritorialização, da reterritorialização e do *descolecionamento*, um processo histórico desencadeado pela modernidade globalizada.

A formação de coleções e o *descolecionamento* são duas modalidades de desterritorialização, ambas ligadas a momentos históricos distintos da modernidade, respectivamente a Era internacional e a Era globalizada (a partir da década de 1960). Na Era internacional, a modernidade tem um centro irradiador, a Europa Ocidental, que procura organizar hierarquicamente as diferenças. É uma forma de estabelecer hierarquias, desterritorializando-as e, ao mesmo tempo, reterritorializando-as, de acordo com uma nova lógica. Para Canclini,

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam um certo tipo de quadros, de músicas e de livros, mesmo que não os tivessem em sua casa, mesmo que fosse mediante o acesso a museus, salas de concerto e bibliotecas. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia daqueles que não sabiam relacionar-se com elas (CANCLINI, 1997: 302).

As coleções são a base do que Bourdieu chamou de autonomização dos campos. Na Era das coleções, as fronteiras ainda estão bem demarcadas e a circulação é controlada.

A globalização (IANNI, 1995; ORTIZ, 1994) instala-se quando as fronteiras se desorganizam. Com a desterritorialização do mercado de trabalho e o desenvolvimento da indústria cultural, a reflexividade acentua-se com o aparecimento de uma nova atmosfera cultural em que circulam, desencaixados, conteúdos simbólicos e tradições gestados em diferentes regiões do planeta. Esse é o contexto do processo que Canclini denomina de *descolecionamento*:

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo

o repertório das grandes obras, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer a sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isto na estrutura de suas obras (CANCLINI, 1997: 304).

Além dos processos tratados por estes autores citados, podemos apontar duas características sobre a arte contemporânea; ambas decorrentes da evolução de processos já presentes na arte moderna e que tornam a sua dinâmica diferenciada da arte anterior: o aprofundamento da indeterminação material e tecnológica e a ampliação da influência da mídia no interior dessa esfera.

Indefinição material do mundo da arte

O universo da arte contemporânea não pode mais ser identificado a partir de uma base material específica, nem mesmo pelo exercício de determinadas práticas. Pesquisas anteriores que realizamos sobre o processo de trabalho e o ateliê do artista contemporâneo apontaram a presença de uma grande diversidade material, envolvendo o exercício de competências muito distintas. Essa expansão do repertório técnico e da base material ampliou

as fronteiras das artes plásticas, circunscritas até cem anos atrás ao meio da pintura e da escultura, aproximando-as de outros domínios e linguagens.

Em um primeiro momento, registramos um diálogo intenso com a fotografia, o cinema e as artes cênicas. A seguir, essa relação extrapolou o âmbito das artes, enveredando por outros territórios, como o vídeo, a *internet*, a alta tecnologia de um modo geral, a moda, e assim por diante, indefinidamente.

As conseqüências dessa amplificação alcançam noções de espaço e de tempo, afetando as linguagens e a forma de construir problemas. A pintura também é atingida, devendo estar se redimensionando constantemente, em função de mudanças profundas geradas nas estruturas de percepção dominantes.

Os artistas contemporâneos estão ligados por uma história e um repertório conceitual comum. Cabe às novas instituições, às universidades, às publicações, aos intelectuais e aos agentes do mundo da arte contemporânea a tarefa fundamental de se redefinirem constantemente, para assegurarem um equilíbrio mínimo nessa atmosfera de instabilidade, possibilitando, assim, a manutenção de elos de articulação que garantam, desse modo, a integração de um universo, em que as fronteiras encontram-se esgarçadas.

Arte e mídia

No espaço altamente segmentado da arte contemporânea, marcado pela pluralidade, um dos maiores constrangimentos com o qual o artista se defronta é a preponderância da mídia. Se, na anomia moderna, os artistas se defrontam com os colecionadores e os *marchands*, enfim, com o mercado, na entropia contemporânea, o grande

desafio é a mídia de massa. Essa uma das principais mudanças que assinalam a passagem do mundo da arte moderna para o mundo da arte contemporânea. A contraposição das trajetórias de Vincent van Gogh, Marcel Duchamp / Jackson Pollock, Andy Warhol, Joseph Beuys / Jean-Michael Basquiat, Julian Schnabel e Jeff Koons é ilustrativa em direção da construção do prestígio artístico: da legitimidade adquirida no interior de um mercado associado ao campo artístico à consagração na mídia de massa.

Jackson Pollock – um personagem de passagem entre o modernismo histórico e a modernidade consolidada – lançou mão, conscientemente, dos dois recursos de promoção. De um lado, a reputação garantida no interior do campo – mas, que não lhe fornecia retorno econômico –, através de uma estratégia articulada, em Nova York, em meados da década de 1940, por alguns dos mais importantes agentes do campo². Por outro lado, um sucesso comercial momentâneo, mas estrondoso, em agosto de 1949, quando a revista *Time* publicou matéria de capa com o artista, sob o título irônico: “Seria Jackson Pollock o maior pintor vivo americano?”. Era a imprensa popular ridicularizando a vanguarda, apresentando o artista como um gênio ensandecido e incompreendido pelo público. Graças a essa matéria, Pollock vendeu toda a sua produção a preços astronômicos para a época (GUILBAUT, 1992). Foi um curto período de sucesso econômico, com a carreira do artista, voltando a correr nos trilhos da esfera restrita do campo. A morte violenta de Pollock³, em 1957, trouxe novamente seu nome para grande mídia, revestindo-o de uma aura de maldito que o aproxima atualmente de Vincent van Gogh.

O campo vende o autor e a mídia mistura-o com o personagem. Na década de 1960, Andy Warhol

construiu um personagem como parte da estratégia para obter seu reconhecimento como autor. Uma conduta herética, que desagradou os integrantes do campo artístico, mas que funcionou. A ironia maior, e que traz à tona a ambiguidade desse processo, é o fato do foco principal da obra de Warhol girar em torno dos efeitos da mídia na sociedade contemporânea. Joseph Beuys foi outro artista, consagrado no interior do campo, que recorreu à mídia para fazer a crítica da institucionalização da arte e para divulgar sua obra, que colocou a serviço de várias causas, entre as quais, a defesa da ecologia. Uso da mídia de massa, arte a serviço de causas políticas e sociais, autores-personagens, e assim, gradativamente, a autonomia do campo artístico foi ficando cada vez mais comprometida, à medida que a autonomia da arte se revelava como uma impossibilidade na sociedade moderna e que os artistas não tinham interesse em preservá-la.

Até a consolidação da globalização, nos anos 1980, houve uma preponderância dos mecanismos de divulgação restritos do campo – último baluarte da alta-cultura – sobre a grande mídia dos jornais e das televisões. Embora a segunda trouxesse lucro econômico, não tinha força simbólica para consagrar um artista no circuito fechado da arte contemporânea. No decorrer da década de 1980, em um contexto de modernidade radical, presenciemos a inversão desse processo, com a mídia assumindo um papel central na dinâmica do mundo da arte contemporânea, comprometendo a “autonomia” do campo artístico e borrando as fronteiras que separavam a arte contemporânea da cultura de massa.

Notas

- 1 Para Howard Becker, toda produção artística é resultado de uma rede de operações coletivas, os mundos da arte. Um mundo da arte é formado por todas as pessoas cujas atividades, artísticas ou não, são necessárias para a produção de obras muito particulares que neste espaço (e em outros, eventualmente) são definidas como obras de arte. Os mundos da arte produzem as obras e lhes conferem também um valor estético. São configurações históricas, que mudam constantemente, à medida que se modificam o recrutamento de seus membros, o volume de recursos disponíveis e os tipos de público. “Os mundos da arte nascem, crescem, se transformam e morrem. Os artistas que dele participam devem se defrontar com problemas diferentes segundo o estado do seu mundo da arte” (BECKER, 1988: 347).
- 2 O diretor do Museu de Arte Moderna, a dona da principal galeria de arte e o crítico de arte mais influente, Clement Greenberg. Ver Crow, 1996 e Bueno, 1999.
- 3 Jackson Pollock morreu em acidente de automóvel: dirigindo embriagado, espatifou seu carro contra uma árvore.

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt (1997). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAXANDALL, Michael (1991). *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (1991). *Formes de l'intention*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- BECKER, Howard (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- BOURDIEU, Pierre (1982). “O mercado de bens simbólicos” in S. Miceli (org.), *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1988). *Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- _____ (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BUENO, Maria Lucia (Coelho de Paula) (1995). “A modernidade do olhar nas artes plásticas”, *Cultura Vozes*, nº 1, vol. 89: 53-62.

- _____(Coelho de Paula), (1998). “Artes plásticas, fluxo visual globalizado e mudanças na percepção”, in A. da Silva Moreira (org.), *Sociedade Global – cultura e religião*, Petrópolis: Vozes/USF.
- _____(2001). *Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização*, Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP.
- _____(2000). “Das vitrines ao vídeo: de Mary Cassat a Robert Longo. As matrizes da arte na modernidade”. *Nova Revista de História da Arte e Arqueologia*. nº 3: 81-94.
- CANCLINI, Néstor Garcia (1997). *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- CAUQUELIN, Anne (s.d). *A arte contemporânea*. Lisboa: Res-Editora.
- CRANE, Diana (1987). *The transformation of the avant-garde: the New York art world - 1940-1985*. Londres/Chicago: University of Chicago Press.
- CROW, Tomas (1996). *Modern art in common culture*. New Haven/London: Yale University Press.
- ELIAS, Norbert (1997). *Mozart. Sociologie d'un génie*. Paris: Seuil.
- GIDDENS, Anthony (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP.
- _____(1994) *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta.
- _____(1997). “A vida em uma sociedade pós-tradicional”, in A. Giddens, U. Beck e S. Lasch (org.), *Modernização reflexiva*, São Paulo: Editora da UNESP.
- GREENBERG, Clement (1996). «Vanguarda e kitsch», in *Arte e cultura. Ensaio crítico*. São Paulo: Ática.
- GUILBAUT, Serge (1992). *Comment New York vola l'idée d'art moderne – Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- HABERMAS, Jürgen (1983). *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense.
- HASKELL, Francis (1986). *La norme et le caprice, redécouvertes en art*. Paris: Flammarion.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste*. Paris: Minuit.
- _____(1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.
- _____(2008). “Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea”, in M. L. Bueno e L. O. L. Camargo, *Cultura e Consumo. estilos de vida na contemporaneidade* (2008). São Paulo: Editora SENAC.
- HUYSEN, Andreas (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- IANNI, Octávio (1995). *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMESON, Frederic (1996). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- MARCUSE, Hebert (1981). *A dimensão estética*. Lisboa: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1980). “O olho e o espírito”, in *Textos Escolhidos*, São Paulo: Abril.
- MOULIN, Raymonde (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit.
- MOURAU, Nathalie e DUVAURAU, Dominique (1992). “Les conventions de qualité sur le marché de l'art: d'un académisme à l'autre”. *Esprit*. 185: 43-54.
- ORTIZ, Renato (1994). *Cultura e mundialização*. São Paulo: Brasiliense.
- PAZ, Octávio (1995) “Rupturas y restauraciones”. *El Paseante*. Nº 23-24: 15-23.
- _____(1984). *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- SEIGEL, Jerrold (1992). *Paris boêmia*. Porto Alegre: LP & M.
- SCHORSKE, Carl (1988). *Viena fin-de siècle*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP / Companhia das Letras.
- SIMMEL, Georg (1987). *Philosophie de l'argent*. Paris: PUF.
- WICHMANN, Siegfried (1981). *Japonisme: the Japanese influence on western art since 1858*. London: Thames & Hudson.
- WHITE, H. e C. (1965). *Canvases and careers: institutional change in the french peinture in France*. New York: John Wiley & sons inc.
- VARNEDOE, Kirk (1990). *A fine disregard: what makes modern art modern?* New York / London: Thames & Hudson.
- ZOLBERG, Vera (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora do Senac.