

## Círculo de giz na arte contemporânea?

Luís Edegar Costa  
*PPG em Cultura Visual – FAV/UFMG*

### **Resumo:**

Nos anos 1960 e 1970 a produção artística foi constituída por obras realizadas em suportes, materiais e temas que ajudaram a articular uma narrativa de alteridade em relação à arte moderna, originando, essa narrativa, um novo paradigma que exigiria do crítico e do historiador da arte a revisão dos seus conceitos, elaborados a partir da produção que essas obras dariam por encerrada. Mas a relação entre elas e a arte moderna não é uniforme. Há distinções facilmente detectáveis, mas, por vezes, apressadamente assimiladas, abrigadas em noções pouco esclarecedoras. Neste texto pretendo discutir aspectos dessa alteridade, a partir da apresentação de obras das chamadas novas vanguardas e de seus desdobramentos em outras obras. Enfocar nesse conjunto a formulação de idéias pós-modernas, que alicerçam a base, concepção que sustentam a compreensão de que a arte mais relevante desde então, aquela que é sacralizada em espaços institucionais, consagrada pelo circuito artístico de um modo geral, é feita a partir de um novo paradigma.

**Palavras-chave:** Arte Moderna; novas vanguardas; pós-moderno; história da arte; arte contemporânea.

### **Abstract:**

At the 1960s and at the 1970s the artistic production was made up of works performed in support, materials and themes that helped to articulate one narrative of otherness in relation to modern art, creating, this narrative, a new paradigm that would require of the critic and historian of the art a review of his concepts, elaborated from the production that these works would close. But the relationship between them and the modern art is not uniform. There are distinctions easily detectable, but sometimes hastily assimilated, sheltered in notions little enlightening. In this text I want to discuss aspects of that otherness, from the presentation of the works so-called new vanguards and its developments in other works. Focus on this set the formulation of post-modern ideas, who founded the base, conception that support the understanding that the art more relevant since then is the one that is sacred in the institutional spaces, consecrated by the artistic circuit in general, is made from a new paradigm.

**Keywords:** Modern Art; new vanguards; post-modern, history of art, contemporary art.

O surgimento no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 da land art e da arte conceitual, reafirma o convívio de tendências distintas no contexto das rupturas com as formas tradicionais das práticas artísticas, representado, esse contexto, pelas novas vanguardas, das quais land art e arte conceitual são representantes. Numa visão mais geral sobre as novas vanguardas, elas são caracterizadas como oposição aos desdobramentos das vanguardas históricas. Esses desdobramentos teriam particularizado as rupturas dos inícios do século XX e promovido uma especialização do fazer artístico, cujos problemas diriam respeito mais ao mundo fechado da arte, constituído por uma sistematização teórica dessas rupturas. Nesse processo, a arte se especializou de tal modo que dificultou a identificação dos vínculos com o mundo, com a experiência histórica, com a experiência vivida. Isso quer dizer, entre outras coisas, que a experiência com a arte não teria mais a capacidade de confrontar o espectador

com a alienação do trabalho e das relações sociais ordenadas pelo mundo capitalista. As novas vanguardas seriam uma iniciativa, sob esse ponto de vista, de resgate dos princípios da arte moderna, de sua liberdade experimental e de uma maior autonomia frente aos destinos construídos por uma abordagem historicista, por um método aplicado à história da arte moderna que a concebia a partir do ponto de vista de um desenvolvimento contínuo. Um método que tratava a história da arte da arte moderna como uma narrativa linear, evolutiva e teleológica, de acordo com uma visão essencialista sobre essa produção.

O alvo era a visão hegemônica do modernismo como uma produção cuja potência libertária, desalienante, estaria associada às relações internas das práticas artísticas tradicionais, o paradigma modernista expresso de forma exemplar por Clement Greenberg (1997). Para ele a pintura é concebida, enquanto forma moderna, como uma especialidade, ganha uma visão disciplinar, de acordo com uma perspectiva iluminista. Passa a ser, ou passa a ter de ser criticada na direção de um projeto, identificada a uma reflexividade de acordo com uma idéia de crítica kantiana. A reflexividade da arte moderna é fundamento para a sua constituição enquanto campo autônomo de legitimação porque diz respeito a linguagens que utilizam seus próprios meios para se criticar. O que lhe é específico, particular, a diferencia do resto, das demais atividades, e permite que ela se constitua num campo de conhecimento autônomo e singular.

É em boa medida a partir disso que se constitui o paradigma da pintura moderna como uma prática artística que requer uma preocupação prioritária com as relações internas, com a composição de seus elementos mais específicos. O tema da pintura é a própria pintura. A materialidade a ser ressaltada é a do próprio meio em que se realizam as práticas artísticas. De acordo com esse paradigma, na medida em que se ocupa dos problemas da pintura, ao explorar o poder libertador da pintura, o artista diz mais do mundo. Portanto, a evidência do suporte, a relação do espaço pictórico com a materialidade do suporte, é elemento responsável pela experiência estética, uma experiência que se confronta à dessemantização dos gestos pela rotina imposta por atividades repetitivas e por regimes de sociabilidade alienantes.

Por discordarem desse paradigma, ainda no campo da especialidade do fazer representado pelas práticas artísticas da arte da modernidade, sem o

qual não seria possível pensar uma alteridade, os artistas das novas vanguardas incorporaram novos materiais, ampliaram e definiram novos suportes, adotaram temáticas pautadas por uma atuação política mais concreta. Se, no início do século XX, conforme Adorno, a arte perdera sua evidência, em meados desse mesmo século tornou-se imperativo retomar essa idéia, fazer a prática artística e seu objeto impuros, avessos ao que se transformara, conforme essa posição, num cânone.

A partir do surgimento das novas vanguardas, foram configuradas de maneira mais evidente tendências distintivas no contexto das rupturas com as formas tradicionais de práticas artísticas. No caso da land art, isso pode ser exemplificado pela obra de Robert Smithson, que propõe trabalhos que se realizam pela exploração de lugares e recursos do mundo natural e industrial. Isso ocorre em contraposição ao que seria concebido como materiais artísticos, se desvencilha essa produção das expectativas materiais e de localização das práticas artísticas. E apresenta como tema os efeitos do processo de industrialização, de ocupação dos espaços, sem representá-los. O que é artístico se reconstitui como problema a partir dessas práticas. Mas vale ressaltar, estamos nos referindo a obras “sem estética”, que pretendem superar as limitações do fazer artístico definidas pelo paradigma moderno.

A partir disso, podemos dizer que a forma de land art de Smithson expande a materialidade da arte. É uma afirmação problemática, uma vez que essa materialidade se constitui para o espectador através do registro. De todo modo, os materiais da arte se expandem – ou as práticas artísticas assumem um compromisso com a expansão de sua materialidade, conforme esse exemplo. “Sem estética”, neste caso, significa remeter a uma experiência que não se diferencia por uma ordem interna das formas, por relações formais. A arte se torna uma experiência aberta, ampliando sua capacidade de vínculos com temas, questões que não são apenas dela.

Mas se a land art é uma tendência distintiva, a arte conceitual também é, exemplifica outra forma de ruptura com as formas tradicionais de práticas artísticas; também representa um golpe na estética modernista. A afirmação de Sol Le Witt de que ainda que a idéia não se concretize visualmente ela é uma obra de arte como qualquer outro produto acabado, é um golpe na materialidade da arte moderna e nos vínculos da artisticidade ao suporte. Esse

golpe se dá num outro sentido, diferente do praticado por Smithson. Na arte conceitual ocorre uma desmaterialização da arte.

Essas duas tendências, para exemplificar experiências com materiais, temas e suportes nas práticas artísticas das novas vanguardas, se processam num ambiente em que a arte abstrata, a pintura abstrata, se esgotara, teria, na experiência representada pela pintura de Jackson Pollock, De Kooning, entre outros, como que atingido os limites do projeto moderno a que nos referimos antes. Ainda havia pinturas e esculturas, mas não eram os critérios por assim dizer da recepção da pintura abstrata que definiam essa produção artística em suportes tradicionais. Além disso, é importante destacar que nos anos 1960 a produção artística se fez a partir dos efeitos do desinteresse pela pintura e escultura abstratas, pelo interesse em expandir o próprio terreno do fazer pictórico. As pinturas combinadas de Rauschenberg são exemplo disso.

Com o propósito de apresentar posições diferenciadas nas práticas artísticas das novas vanguardas para posteriormente compará-las as da pós-modernidade, passo a exemplificar as experiências representadas por exposições, que se diferenciam também na apresentação dessas tendências e suas repercussões.

O final dos anos 1960 e os inícios dos anos 1970 estão marcados por exposições de grande escala, que, no conjunto, indicariam uma mudança ampla, mais geral, da produção de arte em relação às experiências modernas da primeira metade do século XX. As novas vanguardas assumiam nessas exposições uma aparência cosmopolita, uma amplitude que expandia, aparentemente, insisto, os marcos do circuito da arte, sugerindo uma mudança, uma transformação expandida das práticas artísticas, não circunscritas a um ambiente específico. Exemplo disso é a exposição “Quando as atitudes se tornam forma”, montada em Berna, Londres e Krefeld, no ano de 1969. Nessa exposição os artistas são convidados a criar e instalar suas próprias obras no espaço expositivo, o que leva alguns a instalarem trabalhos com materiais perecíveis. Associada à idéia de espaços, lugares específicos, o que passa a ser problemático é a própria exposição, aquilo que se materializa enquanto tal, numa perspectiva que pode ser associada à tendência representada pela land art de Smithson e a arte conceitual, agora do grupo Art & Language.

O que exposições como essa ocasionaram, reiterando, foi a própria exposição como um problema artístico. Ela passou a ser objeto de propostas que também significaram a ampliação do campo da arte, dos suportes e materiais a que estamos nos referindo ao longo deste texto. A edição de verão do ano de 1970 da revista inglesa *Studio International* assumiu uma forma de exposição. Com isso ela exemplifica um questionamento do conceito de exposição, o local, a instalação, etc. A idéia de exposição, com isso, passa a ser uma questão para as práticas artísticas, torna, essa idéia, mais elásticas essas práticas.

Essas iniciativas questionam conceitos artísticos, tornam problemáticas as idéias sobre os objetos de arte, trazem para o centro do debate os meios de apresentação desses objetos e da exposição propriamente dita. O museu como lugar de controle cultural, conceito que o trabalho de Marcel Broodthaers explora, é exemplo desse tipo de problematização. Mas essas atitudes, essas iniciativas, problematizam a arte enquanto instância, enquanto esfera de legitimação, enquanto “mundo da arte”. Ao fazê-lo revelam que as produções artísticas configuram e permitem configurar narrativas, que se esgotam ou são concluídas quando os objetos e os sentidos ou forças históricas dessas narrativas se revelam improdutivas, já não oferecem chaves de leitura para a produção artística, mesmo quando esta se faz em diálogo tenso com os paradigmas constituídos por essas leituras.

O que chamamos de diálogo tenso é a idéia de que a obra de arte se basta na materialização do conceito, apresentada na “exposição” da revista inglesa “*Studio International*”, concebida, essa obra do artista inglês Victor Burgin, como um objeto que se forma na mente do espectador. Também chamamos de diálogo tenso a obra do artista Daniel Buren, nessa mesma revista. Ele ocupou o espaço destinado ao crítico francês Michel Claura, sendo que a obra de Buren foi dar instruções para a impressão de largas listras amarelas e brancas, listras verticais. O propósito de Buren parece ter sido apresentar um trabalho destituído de interesse formal, promover uma retração de quaisquer vínculos com conteúdos emocionais. Neste caso, se conceitos de pintura e escultura foram abandonados pelas novas vanguardas, a autoridade desses conceitos precisava ser revista. A aparência das “pinturas” de Buren indicaria um questionamento do fechamento da pintura, de seu caráter

composicional. Mas se elas retiram do diálogo com o espaço circundante o seu sentido, opõem-se ao fechamento da pintura, o fazem num terreno que se constitui muito por problematizar os próprios conceitos de pintura da arte moderna. Ou seja, se não podem mais ser situadas nesses conceitos, dependem deles para serem concebidas como imagens artísticas. Não há variedades formais nas pinturas de Buren, e é da relação da obra com o seu contexto que o espectador pode explorar o seu sentido. Assim, Buren ressalta a pintura como prática teórica.

Podemos dizer que as avessas Buren afirma que não é ou não seria mais possível fazer pintura sem recorrer a teoria. A tendência em que se inscreve a obra de Buren, definindo um aspecto pós-modernista desse trabalho, é que os efeitos que ela explora já não dependem das relações formais internas das obras, mas de um vínculo entre a obra e o ambiente. Desse modo, com essa intervenção na pintura é que a pintura de Buren se distancia dos conceitos tradicionais de pintura. De todo modo, vale a contraposição de que é por meio de formas de exibição que as obras de Buren alcançam seus efeitos, como escreve Charles Harrison (1998).

Ao fazermos referência à exposição e sua problematização pelas novas vanguardas e a obra pós-moderna de Buren, é também necessário fazer referência à supressão da distinção entre artista e crítico proposta por iniciativas conceituais. Neste caso, as formas lingüísticas empregadas para discutir a arte transformam-se nos próprios materiais da prática artística. A linguagem, as formas lingüísticas são tomadas aqui como formas de poder, responsáveis pela definição e interpretação do que resulta das práticas de arte. O papel da crítica é, concomitantemente, ressaltado e posto em questão. O objetivo neste caso é contestar a autoridade do observador modernista, a autoridade crítica. O terreno da linguagem é onde o poder cultural está instalado, segundo essa concepção. Nesse sentido, é necessário identificar as práticas da leitura e da escrita sem recorrer a apelos visuais. A transformação precisa ser feita, segundo essa arte conceitual (*Art & Language*) no terreno da linguagem. O que essas ações promovem, ainda, é a supressão da autoria individual. E isso seria uma estratégia de engajar o espectador na obra, desalojá-lo de uma atitude contemplativa e passiva para transformar sua posição numa condição ativa e responsável pela realização da obra.

A obra de Sherrie Levine, com sua estratégia de apropriação, indica uma outra atitude em relação às práticas artísticas. Inserindo o tema da mulher através da crítica da noção de autoria. O autor neste caso é a autoridade, é um termo predominantemente masculino no mundo da arte, no âmbito de uma cultura dominante. Ela expõe, no que parece ser uma atitude de se ausentar do campo da criação e expressão, um domínio em que as questões mais especificamente artísticas, para serem compreendidas, solicitam outra interpretação, que passa ou se abre com a supressão da hegemonia do modernismo, se realiza, essa obra, num campo que já não é mais o da narrativa moderna. Resta saber em que medida é ainda o da história da arte como interpretação, uma vez que grande parte de sua constituição se deu na constituição do próprio objeto moderno, que, suprimido, interroga a própria existência dessa disciplina.

Essa idéia pós-moderna, que invoca o pluralismo que estava na base das práticas artísticas das novas vanguardas, e que amadurece, nestas, como tendências distintivas que questionam esse pluralismo e generalização da compreensão dessas práticas, aparece de um modo não unívoco, tampouco, obviamente, consensual. Ele é crítica das narrativas históricas. Ele é interpretado como crítica do mito da originalidade, relacionada, essa interpretação, aos procedimentos de Sherrie Levine. E é também crítica das narrativas históricas. A convergência dessas interpretações, a abordagem de práticas artísticas pós-modernas que assimilam ou são formuladas a partir de tendências das novas vanguardas, estabelecem novas orientações, definem para si novos paradigmas, culturalistas, esteticistas, etc. Já não se fazem mais numa relação tensa com o paradigma modernista. E em relação às práticas artísticas das novas vanguardas, esses pós-modernismos destacam uma experiência conceitual. É na própria experiência da obra como objeto exterior à narrativa moderna que sua definição se constitui. Elas, as obras pós-modernas, dependem de uma definição conceitual, filosófica. Ou seja, se as práticas artísticas das novas vanguardas mencionadas aqui dependiam ainda, assim nos parece, de uma compreensão da história da arte, as práticas artísticas do pós-modernismo dependem mais de uma definição da filosofia da arte, que, por sua vez, não pode ser concebida no sentido que lhe deu a estética européia. O paradigma dessa produção pós-moderna se desloca então do campo de

reflexão da arte moderna. A alteridade dessa produção é o que passa a ser uma questão colocada por essas práticas pós-moderna, em sua excessiva dependência de processos de institucionalização, exige uma dimensão conceitual para a sua visualização.

E é sob essa evidente ambigüidade de um campo que ampliaria seu alcance que as práticas artísticas da pós-modernidade extrapolam, já não estão mais no campo de tensão e discussão das práticas das novas vanguardas. Elas cumprem, de certo modo, uma formalização do que as novas vanguardas propuseram numa perspectiva dialética com os paradigmas da modernidade. E talvez seja esse o desafio mais significativo da produção de arte contemporânea, desafio não apenas para a produção, mas também para a reflexão sobre ela. Romper com esse círculo da institucionalização exacerbada a que está submetida a produção de arte contemporânea, que a uniformiza e intimida a relação com os observadores.

#### **Referências Bibliográficas:**

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte: Jorge Zahar, 1997, p.101-110.

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

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la Vanguardia e otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

MAMMÍ, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 60, julho de 2001, pp. 77-85.

WOOD, Paul e HARRISON, Charles. Modernidade e modernismo reconsiderados. In WOOD, Paul (et alii), **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p.170-256.

#### **Currículo Resumido**

Professor e pesquisador da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com dissertação sobre o conceito de jogo e a legitimação da arte contemporânea. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com tese de doutorado sobre a experiência estética em discursos visuais da arte contemporânea brasileira. Atua como docente e orientador do Mestrado em Cultura Visual da FAV/UFG, na linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica da Imagem. Coordena o projeto integrado de pesquisa Agenciamentos e estratégias discursivas da arte moderna e contemporânea de Goiás. [luisedegar@yahoo.com.br](mailto:luisedegar@yahoo.com.br)



This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.