

SOCIOLOGIA & POLÍTICA

I Seminário Nacional Sociologia & Política UFPR 2009

“Sociedade e Política em Tempos de Incerteza”

ISSN 2175-6880 (Online)

GRUPO DE TRABALHO 8 CULTURA E SOCIABILIDADES

O OBJETO MUSEOLÓGICO COMO PRÁTICA DE CONSUMO: DO PÚBLICO AO CO-AUTOR

Adriana Vaz e Ana Luisa Fayet Sallas



www.humanas.ufpr.br/evento/SociologiaPolitica

O OBJETO MUSEOLÓGICO COMO PRÁTICA DE CONSUMO: DO PÚBLICO AO CO-AUTOR

Adriana Vaz e Ana Luisa Fayet Sallas ¹

Resumo

Hoje, a museologia, tem muitos papéis a desempenhar: coletar, documentar, conservar, expor e educar; onde o museu é o espaço de comunicação na tríade: público, instituição, obra. Além das atribuições já conhecidas: científica, educacional e social; o museu promove o lazer. Este artigo teórico tem como objetivo analisar o "público" enquanto categoria conceitual tanto para a arte quanto para a sociologia, baseadas, nos pressupostos teóricos da arte contemporânea. Metodologicamente, confrontam-se autores que abordam sobre a produção contemporânea em arte: Arthur C. Danto, Hans Belting, Brian O'Doherty; em paralelo, aos autores da sociologia como Pierre Bourdieu, Néstor G. Canclini, José Ortega y Gasset. Na arte, com a produção contemporânea, o público ascende de "contemplador" passivo a co-autor. Mas para a sociologia, o objeto é denominado "artístico" ou não, em função de quem e do porque se consome, ou seja, os bens culturais e, conseqüentemente, os gostos efetivados dependem do que é ofertado, sendo assim o museu se coloca como mediador do patrimônio cultural. O "público" interpreta a arte como a vida com suas vivências e percepções, porém, a produção contemporânea ao abstrair a imagem figurativa, faz com que o público deixe de utilizar o seu referencial imagético associado à realidade, então, questiona-se: como ser co-autor quando não se compreende a arte contemporânea?

Palavras-chave: Sociologia da arte, Arte contemporânea, Museu.

The museological object as a practice of consumption: from the public to the co-author

Museology has to perform several roles today: collect, document, preserve, display and educate, where the museum is the area of communication in the triad: public, institution, work of art. Besides the attributions already known: scientific, educational and social, the museum promotes leisure. This theoretical article aims to analyze the "public" as a conceptual category for both art and sociology, based on the theoretical assumptions of contemporary art. Methodologically, there is a confrontation between authors that approach contemporary production in art: Arthur C. Danto, Hans Belting, Brian O'Doherty, in parallel to sociology authors such as Pierre Bourdieu's, Néstor G. Canclini, José Ortega y Gasset. In art, with contemporary production, the public ascends from passive contemplator to co-author. But for sociology, the object is called "artistic" or not, depending on who and why it is consumed, that is, cultural goods, and consequently effective tastes depend on what is offered, so the museum is placed as mediator of cultural heritage. The "public" interprets art as life with its experiences and perceptions, however, contemporary production when abstracting figurative image, makes the public stops using his imagery references associated with reality, then it is asked: how to be co-author when contemporary art is not understood?

Keywords: Sociology of art, Contemporary art, Museum.

¹ Adriana Vaz e Ana Luisa Fayet Sallas, doutoranda e orientadora do programa de Pós-Graduação em Sociologia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), respectivamente.

1. Arte Contemporânea e Cultura: as novas regras da vanguarda artística

Para conceituar arte contemporânea serão articulados dois teóricos, Arthur C. Danto e Hans Belting, ambos partem do mesmo ponto de vista para explicar o momento atual da arte e apontam vários perfis de consumidores – mesmo, sem citar a leitura de Pierre Bourdieu e Néstor G. Canclini utilizam várias terminologias que compõem o repertório de ambos os autores – discussão pertinente neste artigo. Outros teóricos como Brian O’Doherty e José Ortega y Gasset, dividem a cena para o melhor entendimento do que caracterizava a arte moderna e o Museu de Arte Moderna. Contudo, a arte contemporânea é consagrada pelo museu. E, ao modificar o tipo de obra produzida altera-se também o que se espera do comportamento do público, a arte contemporânea e a cultura na contemporaneidade exigem-no novas atribuições.

Impureza, pluralidade e liberdade

Danto discute os limites entre moderno, pós-moderno e contemporâneo na arte, sendo assim, uma das contribuições a partir da década de 1970 foi o surgimento da imagem apropriada. “*Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas*” (DANTO, 2006, p.19). O status do artista e conseqüentemente da obra, dependem do espaço que está vinculada e da própria história da arte no sentido de ser auto-referencial. Porém, Danto e Belting questionam a representatividade da disciplina de História da Arte no contexto atual, em função da impossibilidade de enquadramento, deste modo apenas à teoria é insuficiente para legitimar a diversidade da produção, e, com isso, surgem outras esferas de mediação.

A expressão “*fim da arte*” aparece como sinônimo do “*fim de narrativas mestras da arte*” que desemboca, em estilos – tradicional ou mimético e, moderno ou ideológico (DANTO, 2006, p.42 e p.52). Danto cita o fim da narrativa proposta por Ernst Gombrich, ou seja, da tradicional representação da aparência visual; e também, o fim da narrativa de Clement Greenberg que tinha como arcabouço a pureza da pintura e sua planaridade. O questionamento de DANTO (2006, p.4) gira em torno de como pensar a arte “*após o fim da arte*”, em sua fundamentação utiliza o livro escrito por Belting, “*A imagem antes da era da arte*”, que escreve sobre a arte antes do início da arte, ou seja, ambos discutem em que momento o conceito de artista e, com ele o uso de narrativas surgem ou deixam de serem únicas para balizar tanto a produção quanto a história da arte.

A distinção entre o moderno e o contemporâneo, ultrapassa o sentido temporal como sinônimo de “mais recente”, o moderno para Danto abrange o período entre 1880 até algum momento da década de 1960 – sendo que, no seu parecer às décadas de 1970 e 1980 ainda continuavam obscuras. Outra preocupação de DANTO (2006, p.15) diz respeito à nomenclatura que

iria utilizar para classificar a arte produzida após a década de 1980: obras pós-modernas, obras contemporâneas; opta por arte “*pós-histórica*”. O termo pós-moderno teria uma conotação de continuidade do período anterior: moderno, prevalecendo à sensação de que poderia se identificar algum estilo. O termo contemporâneo, também era inadequado, pois, implicava a qualquer “coisa” produzida por nossos contemporâneos, no sentido atual, podendo abranger tanto arte moderna quanto arte tradicional. O termo pós-histórico remete ao fim de uma narrativa histórica e linear, fundamentado no caráter efêmero e plural da produção atual.

A arte contemporânea, ou pós-histórica, nas palavras de Danto, tem as seguintes características: utiliza a apropriação de imagens; a produção não é delimitada pela história; a arte deve ser pensada filosoficamente; os artistas podem produzir o que quiserem para qualquer finalidade ou sem nenhuma finalidade; não existe o estilo contemporâneo; a arte é impura e pluralista.

Reflexões sobre a história da arte é o ponto focal de BELTING (2006, p.23) que retoma e amplia as discussões já propostas no livro “*O fim da história da arte?*”, de 1983. Debater o fim da história da arte é elucidar que não existe mais um único enquadramento a ser seguido, dentre as transformações ocorridas cita o uso das novas mídias, ausentes na modernidade clássica. Ancorado nas afirmações de Danto, sobre a pluralidade e a fragmentação da produção artística atual, na qual a disciplina de história da arte é insuficiente para classificá-la, a arte contemporânea abre espaço para novas instituições de reconhecimento: a exemplo das exposições, como fontes de informação da arte e da cultura.

Ao traçar um paralelo entre as características que definem a “História da Arte” e a “Pós-História da Arte”, percebe-se a valorização do artista como suporte da obra e com ele, a do observador.

História da Arte	Pós-História da Arte
1. O objetivo de conceituar a história da arte era restituir uma história efetiva e dar-lhe sentido.	1. Com o fim da história da arte perde-se o enquadramento e com ela, a dissolução da imagem, ou seja, a mudança de discurso.
2. O fim da história da arte como um artefato e assim, o fim das regras do jogo.	2. Estabelece a oposição a uma história da arte linear, mas o jogo continuará tendo como interlocutor a sociedade e as instituições.
3. A técnica reproduz um <i>mundo da aparência</i> , sobretudo nas <i>mídias</i> , supressão da realidade corporal e espacial.	3. A <i>arte</i> ligada a um artista que se expressa pessoalmente nela e a um observador que se deixa impressionar pessoalmente por ela, ou seja, a arte é rival da técnica. O corpo como tema, o corpo experimenta a si mesmo.
4. A modernidade transformou-se em tradição, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual.	4. O teatro como refúgio da realidade perdida, mas real do que podem ser todas as mídias analógicas e digitais, espaço em que o observador se envolve corporalmente.
5. A pretensa <i>universalidade</i> da modernidade, aos olhos de hoje representa uma visão eurocêntrica que jamais foi global.	5. Todos os estilos são admitidos, quem escolhe é o artista.

Quadro 1: História da Arte e Pós-História da Arte de acordo com Hans Belting.

As analogias da arte pós-histórica e da pós-história da arte, de Danto e Belting, respectivamente, os colocam como parceiros e defensores de uma mesma posição, ou seja, Danto define o tipo de obra e Belting, a teoria que a sustenta. A arte moderna de Danto é a mesma que habita o espaço idealizado e “neutro” da galeria moderna descrito por O’DOHERTY (2002, p.89) – teoricamente, produção e espaço já superados com o pós-modernismo.

Do cubismo analítico a pop art: o público como tema

Cada autor pontua diferentes momentos na história da arte, que assinalam o final dos pressupostos teóricos da arte moderna. Para DANTO (2006, p.142) a arte contemporânea se fortalece a partir da *pop art*, ou seja, “*a pop art como tal consiste naquilo que denomino transfigurar emblemas da cultura popular em arte*”, no qual argumenta, que, “*a transfiguração é um conceito religioso. Significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus*” – cita seu primeiro livro “*A transfiguração do lugar-comum*”.

Para O’DOHERTY (2002, p.33), a impureza da arte surge com a colagem, no Cubismo Analítico de Picasso, em 1911, “*ela marca uma passagem ‘através do espelho’ do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador*”. Se a arte moderna supera o espaço em profundidade da perspectiva, a colagem anula o espaço plano da pintura moderna, se projetando para o espaço real. Ou seja, “*a colagem faz a superfície do quadro tornar-se opaca*” (O’DOHERTY, 2002, p.35).

A arte contemporânea convida o público a participar ativamente da produção proposta pelo artista, colocação feita por O’Doherty na comparação entre o “Olho” e o “Espectador”. “*A arte com que o Olho se relaciona quase exclusivamente é aquela que preserva a superfície pictórica – a linha dominante do modernismo. O Olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto – tudo o que é impuro, a colagem inclusive – atende ao Espectador*” (O’DOHERTY, 2002, p.41).

Pode-se afirmar que a crítica de O’Doherty ao espaço ideológico da arte moderna, continua além dos limites institucionais e do modelo instaurado pelos museus de arte moderna, sendo o de Nova York, na primeira metade do século XX, o precursor deles. Se antes, o Olho era o “*Olho da Alma*” (O’DOHERTY, 2002, p. XIX). Agora, “*o Espectador anda às tontas com atribuições confusas: ele é um conjunto de reflexos motores, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro vivo, um ator frustrado, até um gatilho de som e luz num espaço minado para a arte. Pode-se até dizer-lhe que ele é um artista e persuadi-lo de que sua contribuição no que ele observa ou tropeça é sua assinatura de autenticação*” (O’DOHERTY, 2002, p.39).

Entre o Olho e o Espectador, ou melhor, entre a superfície pictórica (tela plana) e a própria galeria (espaço físico), modifica-se o envolvimento corporal do público, que não observa apenas com o sentido da visão, mas interage por inteiro. Ambos os casos exigem um “olho convertido”, considerando que, “*por fim, a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação*” (O’DOHERTY, 2002, p.45) – de “*transfiguração*” termo utilizado por Danto.

Com a maturidade filosófica da arte, a produção e o artista adquirem total liberdade, em contrapartida, os espaços de legitimação são potencializados, “*a arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado, e, havendo objetos em uma galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa*” (DANTO, 2006, p.20) A pintura deixa de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, coexistindo com outras linguagens como: instalação, a *performance*, o vídeo, o computador, várias modalidades de *mixed media* (técnicas mistas), a arte do objeto (da terra, do corpo), e tantas outras.

Se o objeto comum se transforma em arte, como transformar o público leigo em público convertido? Qual o entendimento do “público” em relação à arte contemporânea? O foco ao que parece não seja o público, em seu aspecto subjetivo, mas sim, como ferramenta de criação do artista – tal qual a história da arte – pois, a arte contemporânea acolhe diferentes públicos.

Nas palavras de Belting, o olhar contemplativo no sentido de apreciar era sinônimo de cultura, hoje, dependendo do público, a cultura é apenas lazer. A sobreposição entre arte e cultura e vice-versa, permitem compreender o novo papel atribuído ao público – o olhar passivo cede lugar ao olhar interativo. Antes, “*o olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, (...)*” (BELTING, 2006, p.26). Hoje, “*não mais se assimila cultura pela observação silenciosa como se olha uma imagem fixamente emoldurada, mas numa apresentação interativa tal como um espetáculo coletivo*” (BELTING, 2006, p.26).

Com a formação desaparece também a paciência para exercício cultural obrigatório; e, em decorrência, surge o desejo pela cultura como entretenimento, que deve causar surpresas ao invés de ensinar, como um espetáculo que se experimenta sem compreender – que se consome, e com o uso, se desgasta. A necessidade de compreensão cede lugar a de participação, o público deixa de ser o “*leitor de um livro*” para ser o “*visitante curioso*” (BELTING, 2006, p.26-27). Portanto, discute-se a função da arte e não o que é arte, para Belting, a arte participa de rituais de rememoração ou conforme o nível de formação do público, a cultura aparece como lazer e diversão.

Até a arte moderna, as exposições seguiam o mandamento da arte autônoma, em virtude do que era consagrado pela história da arte e, o progresso era a palavra de ordem. Atualmente, as exposições abordam aspectos culturais e históricos em função dos mais variados temas, sendo que, com o fim da história da arte encerra uma narrativa linear, antes, ditada pela produção artística. Se

antes, a história da arte servia como baliza artística e cultural, hoje serve como suporte para a produção do artista, ou seja, como *remake* (BELTING, 2006, p.26).

Museu: arte, mercado e acontecimento

Três são as narrativas mestras da história da arte, cada qual com sua crítica de arte específica. No período mimético, a crítica esteve ancorada na verdade visual – de Vasari a Gombrich. O período ideológico “*se funda em sua própria idéia filosófica do que é a arte, numa distinção entre a arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte*” (DANTO, 2006, p.52). No período pós-histórico a crítica de arte é pluralista assim como a própria arte. “*Não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é o presente e, eu diria, o momento final na narrativa mestra. É o fim da história*” (DANTO, 2006, p.52). Logo, a terceira narrativa, a de Danto, na fase pós-histórica, “*existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nenhuma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, do que as demais*” (DANTO, 2006, p.150).

Danto compara três grandes narrativas da história da arte com três gerações de museus. A primeira geração de grandes museus americanos, os conteúdos expostos eram tesouros de beleza visual e verdade espiritual, cujo belo era a metáfora. A segunda geração, tendo como protótipo o Museu de Arte Moderna, a obra de arte era definida em termos formalistas – O’Doherty critica a forma esterilizada do cubo branco, alertando para o caráter político e social que envolve tais práticas neste espaço idealizado. “*Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor*” (O’DOHERTY, 2002, p. XIX).

O público no museu pós-histórico co-habita o espaço físico juntamente com as obras e objetos instalados no espaço expositivo.

O que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto. Para ser olhado fixamente, talvez, mas não basicamente para ser visto. Nessa perspectiva, o que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?

É preciso deixar claro que existem pelo menos três modelos, dependendo do tipo de arte com que estamos lidando, e dependendo de ser beleza, forma, ou do que eu denomino envolvimento que define a nossa relação com ela. A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu (...) (DANTO, 2006, p.20).

Para Danto o museu assim como a história da arte são depósitos de imagens e objetos para serem apropriados. “*Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas. (...) De alguma forma o museu é causa, efeito e materialização das*

atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte, mas não pretendo por ora insistir nessa questão” (DANTO, 2006, p. 7). Contudo, a terceira geração de museus, a atual, marca o envolvimento do público com a arte. Ao estender os limites de produção do artista, faz-se necessário alargar os parâmetros teóricos, e também institucionais. Tanto nas gerações anteriores quanto na arte contemporânea o museu simboliza o espaço institucional da arte, segundo DANTO (2006, p. 21), *“a história institucional terá de esperar pela própria história”* –, ou seja, ainda esta por vir.

Vários são os questionamentos propostos por Belting, dentre eles: Qual o futuro do museu de arte contemporânea? *“Os conceitos totalmente diferentes de arte que hoje estão em circulação suscitam a questão de se ainda somos capazes de chegar a um acordo no que diz respeito a uma idéia comum do que é a história da arte, que possa ser exposta sem problemas nos museus”* (BELTING, 2006, p.135). De nada adianta expor obras apenas por expor, *“se elas não podem testemunhar a favor de uma idéia do curso da história da arte e da situação da arte”* (BELTING, 2006, p.135). Se a história da arte deixou de ter um único parâmetro, porque o museu assumiria esta função ou perderia sua validade caso não o fizesse? A colocação de Belting é ambígua ao articular a nova posição atribuída à disciplina da história da arte em comparação com o novo papel do museu.

De acordo com Belting, o público quer ver no museu tudo o que os livros não explicam mais, ou seja, o “conteúdo” é um tema que não interessa apenas aos especialistas. O debate sobre o museu também remete ao debate em torno da idéia remanescente de história da arte, que se articula em duas possibilidades: de um lado, onde a idéia sobre a história da arte é incerta, parte-se para o ataque, e abandonam-se às tendências contraditórias, ao menos, não se perde a credibilidade; por outro lado, onde nenhuma arte é capaz de gerar consenso e respeito, qualquer arte pode reivindicar sua entrada no museu.

O museu, como instituição, vive nas controvérsias em torno do “conteúdo” de suas salas de exposições. Vários são os adjetivos que remetem ao museu, como: “templo da arte”, “escola”, “oratório”, “estabelecimento comercial”. O museu de hoje não se tornou uma loja de departamento, embora utilize diversas técnicas de propaganda para destacar uma arte, há muito tempo, controversa. Belting compara o museu com o teatro, e também, com uma *“zona livre de comércio”*.

A sociedade é dependente de uma *“cultura de prestígio”* – também o artista, que pratica um comércio simbólico pelo seu reconhecimento no cenário artístico – e com isso dá crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza. Os preços são *“o símbolo visível de um antigo mito da arte”* (BELTING, 2006, p.138) e atraem a aura que a arte (produção) não sustenta mais. *“Hoje a arte de museu é simplesmente tudo, já que tudo se encontra no museu”* (BELTING, 2006, p.138). Os limites entre museu e feira de arte estão dissolvidos, *“há muito tempo não se pode mais classificar o museu somente como cultura e também a feira de arte somente como mercado (...). No*

museu é consagrada a mercadoria que, ao mesmo tempo, é comercializada na feira de arte” (BELTING, 2006, p.138).

A arte ou a cultura são objetos de consumo, no caso, consumo simbólico tanto para o público quanto para o artista, o mito da arte é perpetuado de acordo com o preço que pode ser comercializado; mas, sem “artefatos” não existe comercialização, ou seja, informar os fatos não implica em posicionamento, estratégia utilizada por Belting. A crítica de Belting, não atinge apenas a quem possui capital econômico e cultural para adquirir bens de consumo elevado, mas para o perfil de público em que a arte ou mesmo a cultura é sinônima de entretenimento, ou seja, que atende a demanda comercial – de segunda linha.

A encenação da arte começa na construção externa, continua nas salas de exposição, e finaliza com a “*pedagogia do museu*”, que desde os anos de 1920 é dirigida a um “público novo”. Prossegue Belting, “*o palco em que as técnicas atuais de exposição são testadas é próprio de um teatro que se impôs hoje na arquitetura atual do museu como concorrente bem-sucedido da casa de espetáculo e de concerto*” (BELTING, 2006, p.139). A arquitetura de museu além de ser digna ao “*emprego da arquitetura*” – escreve A. Preiss sobre a finalidade das edificações na Alemanha, citado por BELTING (2006, p.139) –, o aspecto monumental, o museu enquanto construção, também “*representa o Estado cultural ou a cidade cultural que não consegue mais se expressar convincentemente de outra maneira (...)*” (BELTING, 2006, p.139).

A democratização da cultura por meio da pedagogia, em se educar um novo público, não garante o aprendizado artístico. No teatro da arte é ofertada uma variedade de exposições que satisfazem dois desejos diferentes: por informação e o de ser surpreendido. O primeiro justifica-se pela falta de referência e idéia do que seja a arte atual, da qual não se tem mais uma visão geral. As exposições ocupam o lugar de todas as outras informações a respeito da situação da arte e do andamento da história da arte – embora, alerta Belting, seja insuficiente para definir novos paradigmas. O segundo está a serviço dos rituais artísticos de um público “não iniciado”, que busca entretenimento requintado, em substituição à escassez ofertada pelas mídias. “*Os rituais no culto da arte, sobre cujos motivos estamos incertos há muito tempo, ganham tanto mais peso quanto menos o público é formado por iniciados*” (BELTING, 2006, p.140).

Ao argumentar que a arte produzida por computador, hoje, não tem a mesma validade do que é selecionado pelo museu: “*imagens no interior do museu adquiriam estatuto de arte, ao passo que fora do museu todas as imagens perdiam tal estatuto*” (BELTING, 2006, p.144). A dicotomia entre arte e técnica, se justifica na preservação da vanguarda artística. Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, a história da arte garantia validade universal às obras individuais. Sendo que o museu de arte era esse espaço que toda a arte individual era vista pelo princípio universal da arte.

A arte (valor ideal) e o mercado (valor material) participam do mesmo processo de consagração simbólica do artista, embora, deva prevalecer o valor de símbolo. *“O valor ideal e o material combinam-se de uma maneira paradoxal, mesmo que o valor material tenha se autonomizado com as práticas atuais do mercado artístico. Por mais que o valor defendido pelo mercado de arte seja o valor de venda, e o valor de posse o valor proclamado pelo museu de arte, é somente o valor de símbolo, no entanto, que pode reivindicar nossa atenção”* (BELTING, 2006, p.161).

O “valor de símbolo”, ou seja, a explicação do valor simbólico tem com espaço físico o museu de arte, e seu peso histórico: como portador da história em que as obras expostas mesmo sendo individuais apresentavam uma propriedade coletiva, no sentido, de uma memória e identidade nacional.

A conversão ocorre em função do campo da arte, porém as intenções do público podem ser diversas em relação à expectativa de quem produz e de onde se expõem – na teoria, é o público que permite que o jogo continue sendo jogado. Mesmo que o museu não esteja preparado para a arte contemporânea, ele faria história de si mesmo, afirma Belting – ao que parece não lhe resta alternativa. *“Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível”* (BELTING, 2006, p.136-137).

2. Sociologia da Arte: revisão do campo e ampliação da difusão cultural

Canclini menciona sobre o limite da aplicabilidade do campo cultural na oposição entre arte e mercado, definido por Bourdieu, eficaz até a arte moderna – entre o século XVIII e XX. As novas regras para apreensão da arte contemporânea e a expansão informacional gerada pelas mídias digitais, permite diferenciar arte e cultura. De um lado, a posição de Danto e Belting, na busca de preservar a autonomia da vanguarda artística; e, de outro, a inevitável expansão do campo cultural.

Museu de Arte Contemporânea: objetos e objeções

Belting orienta às novas regras do jogo, como ele mesmo afirma, o museu representa três espaços: o ideal, o material e o de “símbolo”. Os dois primeiros remetem ao artista e sua obra, na separação entre espaços de exibição e de comercialização. Antes, o advento da arte moderna e, com ela, o batismo do campo artístico tinha sua origem na separação entre arte de vanguarda e arte comercial. Entre a pureza de estilo, com suas formas linhas e cores; e o figurativismo da arte tradicional que retratava cenas da realidade e do cotidiano: paisagens, marinhas, naturezas-mortas. O ideal era a forma, o material era a figura. Ou seja, o tipo de obra classificava o espaço, respectivamente. Hoje, com a arte contemporânea e a dissolução de estilos, o foco entre arte e

mercado, não está na produção, mas nas instituições culturais. Como tudo pode ser arte, o museu para preservar sua falsa neutralidade torna-se símbolo da tradição. O valor de símbolo não anula as outras funções do museu, na qual o uso depende de quem o consome.

O museu, lugar de culto que apresenta objetos excluídos da apropriação privada e predispostos pela neutralização econômica a ser objeto da ‘neutralização’ que, propriamente falando, define a apreensão ‘pura’, opõe-se à galeria – que, à semelhança de outras lojas de luxo (‘boutiques’, lojas de antiguidades, etc.), oferece objetos suscetíveis de serem contemplados e, também, comprados –, do mesmo modo que as disposições estéticas ‘puras’ dos membros das frações dominadas da classe dominante – e, em particular, dos professores, fortemente sobre-representados nos museus – opõem-se às disposições dos happy few das frações dominantes que dispõem de recursos materiais para a apropriação das obras de arte (BOURDIEU, 2007, p.260).

Bourdieu coloca o museu como oposto da galeria, ou melhor, entre a arte pura para ser cultuada e a arte “impura” para ser comercializada – tendo, de um lado, o consumo estético usufruído por intelectuais e por artistas; e de outro, o consumo material, atributo dos detentores de capital econômico.

Se antes, o museu não era lugar de consumo como lojas de luxo direcionado a clientes externos ao mundo da arte – ainda hoje, preserva sua “neutralidade”, sendo um comércio entre pares. Atualmente, a arte tem seus próprios clientes, em que o museu é ponto de venda e valorização do próprio campo da arte. A impureza e pluralidade da arte, definida por Danto e Belting permite que o jogo continue e, a vanguarda da arte, agora é papel do público: tema e corpo. Se antes as obras puras se fundamentavam pela possibilidade ou não de se consumi-la materialmente, a arte impura outorga que tipo de assimilação?

A frequência em museus de arte atrai “qualquer pessoa” no limite do capital cultural disponível ou não, sem exigências de horário, vestuário ou gratificações sociais. O objetivo era a apreciação de uma estética pura apoiada na vanguarda modernista. Atualmente, os museus são espaços pedagógicos, o que de certo modo, abrange funções extra-artísticas. Impasse presente nas colocações de Danto e Belting, de um lado, a arte precisa do museu como identidade para uma produção arbitrária, por outro, a ampliação do público com estratégias democráticas se opõem à preservação da vanguarda. Conseqüentemente, a arte contemporânea não se enquadra no espaço museológico, ou seja, sua transmissão não depende só dele.

Para Bourdieu, a relação com a obra de arte modifica-se quando pertencem aos objetos suscetíveis de serem adquiridos, como mais um dos vários bens de luxo, cuja finalidade não é o deleite que tais obras proporcionam, e sim, o valor de possuí-las como atributo de pertencimento pessoal em determinado grupo social. A aquisição dos objetos simbólicos com suporte material, se por um lado, eleva duplamente o poder de distinção da propriedade, tanto pelo capital econômico de poder comprá-los quanto pelo capital cultural de possuir o gosto para apreciá-los; por outro lado,

reduz o modo de assimilação puramente simbólico ao transformá-los em objeto de consumo material, como sendo mais uma dessas práticas distintivas.

Como conservar o valor simbólico sem que se possa consumi-lo materialmente? Segundo, O'Doherty o *status* da obra é transferido do objeto para o artista, e, conseqüentemente, da obra como objeto material, para o espaço físico: a galeria, o museu. Ninguém adquire o artista ou a galeria, apenas à “idéia” pode ser comercializada. Quem compra o urinol de Duchamp? O público não “convertido” já tem um no seu banheiro de casa. O “coleccionador” de arte, este consome o urinol, como moeda simbólica e suscetível de ser comercializada materialmente, mas é uma única peça – produzi-lo em série seria inútil, pois já foi feito pelas fábricas de louças sanitárias. Contudo, o conceito do *readymade*, este, sim, se torna um objeto de consumo: tanto artístico quanto cultural, em que o público partilha da mesma idéia e se dissipa pelos diferentes meios de transmissão e recepção: livros, vídeos, *Internet*, etc.

As “novas” idéias são aceitas pelo próprio campo artístico, ou seja, para aqueles que fazem da arte um estilo de vida, e, portanto, estão submetidos a aceitar as novas regras. Danto utiliza o conceito de “apropriação”, em que a produção referenciada pela história da arte é fonte de novas idéias. O poder de distinção é transferido do objeto em si, para a teoria. Comprar uma obra de arte moderna, não implica mais em conhecimento artístico, basta que combine com o sofá e o tapete.

Segundo BOURDIEU (2007, p.263), para a arte moderna,

O que está em jogo é precisamente a ‘personalidade’, ou seja, a *qualidade* da pessoa, que se afirma na capacidade de apropriar-se de um objeto de qualidade. Os objetos dotados do mais elevado poder distintivo são aqueles que dão melhor testemunho da *qualidade da apropriação*, portanto, da qualidade do proprietário, porque sua apropriação exige tempo ou capacidades que, supondo um longo investimento de tempo, como a **cultura pictórica** ou musical, não podem ser adquiridas à pressa ou por procuração; portanto, aparecem como os testemunhos mais seguros da qualidade intrínseca da pessoa (grifo meu).

Com a ampliação do mercado artístico, as regras são as mesmas, todavia, o objeto não é mais um artefato como menciona Belting, mas um corpo. A separação entre arte e técnica, entre artista e artefato, caracteriza a arte contemporânea. O valor está no artista, em suas idéias ou atitudes corporais, o público é cúmplice do artista e portador da vanguarda – quem não interage ou não experimenta, não consome simbolicamente. A idéia é volátil assim como sua assimilação, o tempo da arte contemporânea não é o mesmo da arte moderna e clássica. Antes a durabilidade estava presente no produto, hoje, a efemeridade está no processo. Articulado com CANCLINI (2008, p.33-34), no que diz respeito à velocidade gerada pelo mundo virtual e com ela, a dinâmica da informação, questiona-se: a arte imita a vida ou a vida imita a arte?

O gosto de vanguarda se define “*como a soma das recusas de todos os gostos socialmente reconhecidos*” (BOURDIEU, 2007, p.275). Tanto a recusa do “gosto médio” dos grandes

comerciantes e empresários novo-ricos, quanto do “gosto burguês”, e também, do “gosto pedante” dos professores que aos olhos dos artistas são uma variante do gosto burguês. Em oposição à pureza do campo artístico e a pureza da arte moderna, atualmente, ao se mesclar arte e cultura, não se pode deixar de lado o “gosto popular” em busca de lazer e diversão; e, acrescentar o “gosto do internauta” por novidade e informação.

O que caracterizava a “nova arte”, a arte moderna, do ponto de vista sociológico é que ela dividia o público em duas categorias: “*os que a entendem e os que não a entendem*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.22). A pergunta era o que a maioria das pessoas chama de prazer estético, ou o que faz com que algo lhe agrade? “*Para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.26).

“*A nova arte é uma arte artística*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.30) que abstraía os elementos figurativos, que caracterizavam a produção romântica e naturalista tão aceita pela maioria do público. Contemplar era diferente de viver, ou seja, em extremos opostos se encontravam a realidade “contemplada” e a “vivida”, a cada ponto de vista correspondia um entendimento da realidade, sendo assim a partir da realidade vivida – realidade humana – que se derivavam todas as outras interpretações. Dentre as realidades que integravam o mundo encontravam-se as idéias, “*em vez de ser a idéia instrumento com que pensamos um objeto, fazemos dela objeto e termo do nosso pensamento*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.38).

A valorização da idéia permanece atual para a arte contemporânea. A idéia prevalece sobre o objeto, no caso da arte moderna o formalismo era mais importante que o tema representado. Na arte contemporânea, a idéia continua vigente eliminando tanto os aspectos formais e pictóricos da produção quanto às características figurativas de representação.

Ortega y Gasset menciona que existia no mundo uma nova “*sensibilidade artística*” – percebida não apenas pelos criadores, mas também pelo público, ao referir-se que a nova arte era uma arte para artistas, que abrangia os que tinham a capacidade de perceber valores “puramente” artísticos. Considerando toda a gama de possibilidades artísticas e estilos que eram nomeados como “nova arte”, o que de genérico permanecia em tamanha variedade era a sensibilidade para o novo, ou seja, a tendência para “*desumanização*” da arte. A percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística eram em princípio incompatíveis. “*Estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. (...)*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.47).

A produção de arte contemporânea também decorre da busca pelo novo. A pureza da arte moderna ao ser substituída pela impureza da arte contemporânea modifica novamente o modo de percepção dos objetos artísticos. Se antes a falta de compreensão da pintura moderna a colocava como vanguarda, hoje, qualquer imagem é suscetível de ser aceita, sendo assim, a pintura perde

espaço para produções conceituais e performáticas. Tanto a liberdade do artista quanto o uso de metáforas permanece vigente na produção contemporânea. O expressionismo, o cubismo são exemplos da inversão feita pela “nova arte”, “*do pintar as coisas passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas*” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.65).

Com a arte contemporânea, as idéias são corporificadas na apropriação do objeto ou na relação entre o artista, o público e o espaço expositivo. O objeto – artefato – em si não tem valor, mas sim, a idéia que perpassa sua apropriação, como coloca Danto e Belting. A estilização ultrapassa a funcionalidade, antes, a oposição entre forma e função na pintura se concentrava na temática e era suficiente para selecionar e classificar o público. Atualmente, o próprio objeto é colocado à prova – ao negar-lhe sua utilidade, por exclusão cria-se um novo conceito, a forma se transforma em idéia. A contemplação sede lugar à experimentação – a idéia é volátil, tal qual a cultura e a vida.

Para Bourdieu, a disposição estética tanto em relação à arte quanto em relação à estilização da própria vida – cardápio, vestuário, decoração da casa – ocorre por intermédio das condições econômicas e sociais agregadas as diferentes posições possíveis no espaço social, ou seja, a posição que cada agente ocupa no espaço social interfere nas diferentes maneiras de se situar em relação ao que é real e fictício, ou mesmo, de acreditar em tais realidades ou ficções, portanto, insere cada qual num sistema de disposições – *habitus* – característico das diferentes classes. Imediatamente, os sujeitos sociais se distinguem pelas distinções que eles operavam, entre: o belo e o feio, o distinto e o vulgar, o gosto de necessidade e o gosto de liberdade (ou de luxo) (BOURDIEU, 2007, p.13).

Na oposição entre arte moderna e arte tradicional, a leitura da obra de arte, podia ser estética ou funcionalista. A representação funcionalista utilizava como elementos de análise e compreensão do objeto artístico a experiência cotidiana, que na obra se traduzia na preferência pela imagem representada que não extrapolasse as significações primárias e descritivas – Bourdieu cita Panofsky para diferenciar conceitos “*demonstrativos*” de conceitos “*caracterizantes*”. Os conceitos demonstrativos são vivenciados pela classe popular que traduz uma leitura superficial da arte sem indicar características estilísticas da obra (BOURDIEU, 2003, p.79).

Porém, a superficialidade faz parte da cultura atual, e não se restringe apenas a falta de compreensão associada à arte moderna. E ainda, se a arte moderna era classificada de acordo com suas propriedades estilísticas. A noção de estilo também é negligenciada na arte contemporânea.

Devotos, incrédulos e indiferentes

De acordo com BELTING (2006, p.164-165), hoje, no Ocidente, é “*o museu de arte contemporânea que lança dúvidas sobre a sua tarefa e provoca debates sobre a sua aparência*”. A

exposição oficializa a arte contemporânea, o museu de arte também regula a oferta de bens culturais. O predomínio de obras figurativas e modernas, em contraponto a arte contemporânea, mantêm a autonomia do campo artístico: na busca da vanguarda – tendo em vista, que o lema da “*Nova Museologia*” é a democratização (SANTOS, 2008, p. 74).

No caso do museu de arte, segundo Bourdieu, o tipo de exposição define o público. Dentre as escolhas dos museus, de um lado, ao expor objetos que fazem parte da estética cotidiana conseguirá atrair os visitantes da “classe média”, cujos objetos expostos possuem uma significação útil: móveis, porcelanas, objetos históricos e de folclore. De outro lado, os objetos da arte “nobre”, como a pintura e a escultura, servem de contemplação a “classe culta” para as quais o deleite estético tem sua finalidade em si mesmo. A maneira de baixar o nível de apresentação de uma obra consistia em fornecer as informações para que o público a compreendesse, seguindo um modelo pedagógico (BOURDIEU, 2003, p.135-142). Porém, hoje, a arte contemporânea e a cultura atual, não priorizam a compreensão. A vida é vivida no curto prazo, na busca de resultados eficazes e imediatos. O tempo da informação é mais rápido que o da compreensão, a diversidade de escolhas é maior, o mesmo se aplica ao objeto artístico.

Seguindo a lógica da comunicação: emissor – mensagem – receptor, a mensagem é o elo entre o museu e o público, ou seja, entre o emissor e o receptor, por conseguinte, as leis que regem a recepção das obras de arte constituem um caso particular das leis de difusão cultural, nesse caso, independente da natureza da mensagem a recepção depende dos esquemas de percepção e de pensamento dos receptores (BOURDIEU, 2003, p.118-119).

A escolha das obras expostas e o tipo de apresentação dependem dos museus, podendo se adotar duas políticas possíveis: primeira, a posição conservadora que tende a preservar o caráter aristocrático do museu; segunda, a posição pedagógica cujo propósito é realizar ações e exposições que facilitem o entendimento da arte. E, pode-se acrescentar, uma terceira, a posição de vanguarda, em função de regular o acesso à arte contemporânea.

Para que arte contemporânea se coloque como vanguarda no campo artístico, precisa afastar tanto o público popular e médio quanto os mais abastados. E, também, a classe artística – já quem nem todos que se intitulam artistas, são valorizados pelo campo como tais. A dificuldade de aceitação da arte contemporânea está em colocar em xeque o “dom” do artista, no que tange sua habilidade técnica, ou seja, o fazer – posição em concordância tanto para arte tradicional quanto moderna.

A falta de interesse de setores populares em exposições de arte, teatro ou cinema experimental justificava-se: primeiro, pelo capital simbólico de que dispunham para apreciar estas mensagens somadas as desigualdades educacionais e distribuição residencial dos habitantes; segundo, a fidelidade de cada integrante dos diversos grupos no sentido de pertencimento. A

separação entre grupos hegemônicos e subalternos já não se apresenta como oposição entre o nativo e o importado, ou entre o tradicional e o moderno, mas como adesão diferencial a subsistemas culturais de diversa complexidade e capacidade de inovação (CANCLINI, 1997, p. 61-64).

O consumo de bens e de mensagens substitui os velhos códigos de pertencimento como os da etnia, da classe ou da nação em que se nasce. Uma nação não é mais definida pelos limites territoriais ou por sua história política, sobrevive como uma sociedade hermenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais se mesclam com as informações que circulam nas redes internacionais. Para CANCLINI (1997, p. 82-83), as necessidades culturais das grandes cidades requerem políticas multissetoriais, adaptadas a cada zona, estrato econômico, grau de escolaridade e faixa etária, o que usualmente denomina-se “público”. Visto que, não existe um único público, nem as elites e os segmentos populares constituem um todo homogêneo.

Ao estudar sobre “a negociação da identidade” CANCLINI (1997, p. 224) se preocupa com os aspectos culturais focalizando as questões da vida cotidiana e a interação entre políticas culturais e receptores populares. Neste fim de século presenciamos uma reorganização dos bens simbólicos e políticos onde os espaços de negociação se diluem. A subordinação da ação política a sua espetacularização pela mídia está reduzindo a importância dos espaços públicos, enfim, das estâncias em que as negociações podem ser efetuadas.

Hoje, então, segundo CANCLINI (2008, p.52) com os limites de comunicação expandidos em função do mundo virtual, a interatividade na rede “*desterritorializa*” os consumidores. CANCLINI (2008, p.22) define diferentes públicos de acordo com o objeto de consumo, dentre eles: o leitor, o espectador e o internauta. O Espectador de O’Doherty difere do de Canclini que sugere a passividade – não, na escolha – frente à TV, ao cinema ou os recitais de música. A arte contemporânea qualifica seu “Espectador” como a cultura atual seu “Internauta” – ativos, interativos, versáteis: olham, tocam, escutam, sentem, não se preocupam em entender, etc.

A indústria cultural e tecnológica é o principal recurso para se promover o conhecimento recíproco e a coesão entre diversos organismos e grupos em que se fragmentam as grandes cidades – a posição de Belting, a favor das regras do campo da arte, alerta para a fragilidade das novas mídias e do computador como padrão seguro para regular a arte contemporânea. A arte contemporânea busca novos artifícios para preservar a crença no valor da obra, seja na cumplicidade entre artista e público, seja na escolha do corpo como matéria, do espaço como obra.

A consagração do artista é cíclica, arte e mercado fazem parte do mesmo processo, e atualmente, as mídias digitais dilatam ainda mais estes limites – capturando os mais diversos públicos. O campo artístico definido por Bourdieu se expande e não é o único meio de usufruir a arte, ou seja, o museu representa um dos espaços de negociação, assim como a *Internet*. A co-autoria, ou seja, a participação do público faz parte dos repertórios da arte contemporânea, assim

como a liberdade do artista e a transformação de qualquer objeto em arte. O público convertido ou não, cria identidades próprias de acordo com a variedade de produtos oferecidos.

3. Parceiros em campos opostos

O objeto museológico integra o consumo, podendo ser: artístico, cultural, comercial, informacional, independente da compreensão do que seja arte contemporânea. A “autonomia da vanguarda” não se anula com o fim da hierarquia ditada pela história da arte, pois, o artista continua livre para produzir o que melhor lhe convir. O que se dilata são as esferas de mediação, legitimação e consagração.

O museu, nas palavras de O’Doherty e Danto, ainda não representa a produção contemporânea no que a caracterizaria como interativa. Se para Danto a história do museu ainda esta por acontecer, Belting oferece dois caminhos possíveis: o do teatro e o do mercado. A leitura de Danto e Belting remete a Bourdieu e Canclini – fontes subtendidas – autores de campos opostos: arte e sociologia; ambos, mediados pela difusão cultural.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e o seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: ZOUK, 2003.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CANCLINI, García Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da Arte*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros Museológicos reflexões sobre museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2008.