

AS CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DO FIM DA ARTE PARA PENSAR MICROPOLÍTICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

THE CONTRIBUTIONS OF THE END OF ART THEORY TO THINK MICROPOLITICS IN CONTEMPORARY ART

Francisco Aurélio de Souza PEREIRA¹

Orientação: Daniele Quiroga NEVES²

RESUMO

Este estudo é um fragmento da pesquisa que investiga e atualiza ideias sobre a teoria do fim da arte. Trata-se de uma elaboração a respeito da ascensão da micropolítica na arte contemporânea no contexto do fim da história da arte. A proposta aborda como esses dois fenômenos do século XX se relacionam e como tal relação repercute na produção artística contemporânea. Para tanto, utilizamo-nos fundamentalmente da leitura dos livros *Micropolítica* (2009a) e *Narrativas Enviesadas* (2009b), ambos de Kátia Canton, e *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* (2006), de Arthur Danto, para verificar o fim da metanarrativa da arte. Identificamos o circuito artístico contemporâneo como um espaço constituído pela convivência de múltiplos objetos artísticos, propostas poéticas e micronarrativas enviesadas enquanto produções político-poéticas que, em certos casos, são construídas em diálogo com o público.

Palavras-chave: Pós-história da arte, micropolítica, arte contemporânea, narrativas enviesadas, metanarrativa.

ABSTRACT

This study is a fragment of the research that investigates and updates ideas about the theory of the end of art. It is an elaboration about the rise of micropolitics in contemporary art in the context of the end of art history. The proposal addresses how these two phenomena of the twentieth century are related and how this relationship has repercussions on contemporary artistic production. For this purpose, we used primarily the reading of the books *Micropolitics* (2009a) and *Skewed Narratives* (2009b), both by Kátia Canton, and *After the End of Art: Contemporary Art and the Limits of History* (2006), by Arthur Danto, to verify the end of art's metanarrative. We identified the contemporary artistic circuit as a space constituted by the coexistence of multiple artistic objects, biased poetic and micronarrative proposals as political-poetic productions that, in certain cases, are built in dialogue with the public.

Keywords: Post-history of art, micropolitics, contemporary art, skewed narratives, metanarrative.

1 Estudante de Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri.

2 Mestre em Artes Visuais - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) / Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduada em Artes Visuais - Licenciatura (2005 - 2010) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais - Centro de Artes Reitora Violeta Arraes Gervaiseau (CArtes) / Universidade Regional do Cariri (URCA) - onde atua no Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Desenvolve pesquisa em Artes Visuais com produções situadas no âmbito da História, Teoria e Crítica da Arte Contemporânea, orientadas especialmente para o campo da arte da performance com ênfase nas múltiplas relações entre a presença e a imagem técnica.

AS CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DO FIM DA ARTE PARA PENSAR MICROPOLÍTICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

INTRODUÇÃO

Ao considerar a crise das metanarrativas ocorrida no século XX, questionamos como a teoria da pós-história da arte se relaciona com a discussão político-subjetiva proposta por distintas minorias sociais no contexto da micropolítica enquanto um espaço poético estabelecido na arte contemporânea.

Utilizamos-nos fundamentalmente das leituras de Arthur Danto (2006) e Kátia Canton (2009a e 2009b) para propor uma crítica à metanarrativa da arte, apontar um entendimento da arte contemporânea a partir do fim de sua narrativa histórica, tal como proposta por Danto, e afirmar a dimensão política no trato do cotidiano, das subjetividades e da vida como algumas características da arte contemporânea.

Após o que Danto (2006) entende como o fim da arte, a arte contemporânea surge como um espaço habitado por distintas técnicas e meios de produção imagética, propostas poéticas e aquilo que Canton (2009a) denomina de narrativas enviesadas. A arte após o fim da arte seria, desse modo, uma afirmação da diferença poética enquanto produção de multiplicidade criativa e de significações que, em certos casos, são construídas em diálogo com o público.

A era da arte como uma narrativa desenvolvimentista de objetos estéticos é constituída por uma sequência do que Danto (2006) intitula como entidades temporais, nomeadas como períodos e movimentos artísticos. A análise do autor ainda toma a arte como sendo, ela mesma, uma entidade temporal. Desse modo, Danto pensa

"na própria arte nomeando menos uma prática do que um movimento ou mesmo um período, com fronteiras temporais delimitadas. É claro que se trata de um movimento ou período razoavelmente longo, mas existem uns bons períodos ou movimentos historicamente sustentados de tal maneira incorporados nas atividades humanas que, às vezes, nos esquecemos de pensa-los historicamente" (DANTO, 2006, p. 27).

Assim, ao se referir ao fim da arte enquanto uma entidade temporal, o autor declara:

"na verdade minha intenção era anunciar que havia ocorrido algum tipo de encerramento no desenvolvimento histórico da arte, que uma era de surpreendente criatividade, com uma duração de aproximadamente seis séculos no Ocidente, havia chegado a um fim, e que, qualquer que fosse o tipo de arte a ser desenvolvido a partir de então, seria marcado pelo que eu estava preparado para chamar de caráter pós-histórico" (DANTO, 2006, p. 23).

Segundo a teoria pós-histórica, a era da arte tem a sua narrativa demarcada por dois paradigmas contínuos, que podem ser identificados como a representação mimética e, logo em seguida, o purismo formal.

A ERA DA MIMESE

A primeira grande narrativa sobre a arte, segundo Danto, tem início com Giorgio Vasari, para o qual a arte “é um sistema de estratégias aprendidas para tornar as representações cada vez mais adequadas, julgadas imutáveis por um critério perceptual” (DANTO, 2006, p. 56). É característica dessa narrativa a produção de imagens a partir do que Benjamin (1987) identifica como valor expositivo. De Vasari até a segunda metade do século XIX o sistema da arte concebia apenas o cânone da mimese como o único modelo válido que a produção artística deveria assumir. Quanto mais fiel à realidade visível, quanto mais fosse capaz de iludir opticamente, maior também seria prestígio da imagem artística perante a crítica. Há, então, uma relação diretamente proporcional entre verossimilhança e qualidade da obra.

Antes da virada do século XIX para o XX, os artistas realistas participaram ativamente das críticas que foram realizadas a salões de arte franceses enquanto espaços burgueses de legitimação das rígidas regras do academicismo. A alcunha de Realismo era conferida pela predisposição dos artistas em dar visualidade a sujeitos e situações da realidade social concreta, do mundo do proletariado – opondo-se à tendência de praticar o paradigma mimético em representações de temas relacionados às classes dominantes, como retratos da aristocracia e da nobreza, temas religiosos, mitológicos e históricos de intuito nacionalista. Em relação ao cânone do mimetismo, as obras do Impressionismo também não compactuavam com a prática da ilusão da retina. Os objetivos das pinturas ao ar livre dos impressionistas giram em torno de diluir a representação fidedigna no registro da percepção e de captar o protagonismo da luz, apreendendo as imagens e as cores que ela cria ao tocar a superfície das coisas.

Ainda no final do século XIX, os pós-impressionistas direcionam as pesquisas da percepção da luz para outros caminhos, criando veredas poéticas a partir do programa impressionista. As experimentações criativas da pincelada e do uso da cor por Paul Cézanne, Paul Gauguin e Vincent van Gogh serão tomadas, respectivamente, como referência para três movimentos artísticos do século XX: Cubismo, Fauvismo e Expressionismo.

A ERA DOS MANIFESTOS

Após o fim da era da mimese a relação entre verossimilhança e prestígio é inversamente proporcional: quanto mais abstrata e, portanto, menos ilusória, mais genuína era a obra de arte. Com a gradativa rejeição da mimese dos últimos anos do século XIX, os movimentos artísticos passam a apresentar, cada um, o seu postulado de como a nova arte deveria realmente ser. Inicia-se o que Danto (2006) nomeia de era dos manifestos, em função da profusão e da importância desse documento para a legitimação dos movimentos de vanguarda. É nos manifestos que cada agrupamento de artistas, unidos por interesses poéticos comuns, propõe um conjunto de parâmetros visuais e conceituais da nova arte, inserindo na história da arte uma nova proposta de visualidade. Esse tipo de documento é tão importante para o modernismo que “a historiadora Phyllis Freeman [...] tomou o manifesto como tópico de pesquisa e descobriu aproximadamente quinhentos exemplares” (DANTO, 2006, p. 31). Logo, os manifestos funcionam como dispositivos de combate ideológico contra a história da arte e ainda contra outros manifestos, pois “o manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração” (DANTO, 2006, p. 32).

Danto afirma ainda que para o crítico de arte Clement Greenberg “o que torna ‘modernista’ a pintura moderna é assumir ela própria a tarefa de determinar, ‘por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma’” (DANTO, 2006, p. 74). Portanto, para esse autor, o programa oficial da arte moderna é a autoinvestigação da pintura em direção ao purismo formal. Nessa perspectiva, a representação, quando esta existir, é tratada como um meio por meio do qual os pintores investigam a essência dos elementos da pintura, bem como o que significa o ato de pintar. Os métodos e meios da pintura, tais como a tela, o pincel, a tinta, serão protagonistas da obra, e não mais a imagem representada.

O FIM DA ARTE

Ainda durante a primeira metade do século XX, artistas como Max Ernest, Marcel Duchamp, Man Ray e Oscar Schlemmer utilizaram outros meios e suportes não tradicionais para a criação de imagens e tridimensionalidades para expressar as ideias vanguardistas, como colagens, *ready-mades*, assemblagens, fotografias e aquilo que Glusberg (2013) denominou como proto-performances. Ainda que tenham permanecidas ofuscadas em relação à pintura durante toda a era dos manifestos, com a aurora do que Danto nomeia como pós-história da arte, esses meios de produção passaram a existir paralelamente com as linguagens tradicionais.

Em Danto “toda pintura modernista [...] seria então uma crítica da pintura pura: a pintura a partir da qual se poderia deduzir os princípios peculiares à pintura como pintura” (DANTO, 2006, p. 75). O fim do modernismo chega “quando o dilema [...] entre obras de arte e meros objetos reais não mais pudesse ser articulado em termos visuais” (DANTO, 2006, p. 86). Desse modo, pode-se entender que o programa moderno da arte encontra seu fim no encerramento da pintura como principal expressão artística, norteadora dos parâmetros estéticos e conceituais das demais práticas.

Após o fim da busca pela pintura formalmente pura, emerge um cenário marcado pela hibridização de técnicas e pela impossibilidade de diferenciação visual entre objetos reais e obras de arte. É que após o encerramento do programa essencialista das vanguardas, as linguagens desenvolvidas timidamente na primeira metade do século XX ganharam espaço, amplificando as possibilidades de meios, apresentações e visualidades entendidas como objetos de arte. Com o recuo do estatuto de linguagem mestra que foi atribuído à pintura, os artistas seguiram experimentando as mais variadas mídias e técnicas. A partir dos anos 1960, diversos objetos não tradicionais e propostas poéticas convivem no contexto da arte contemporânea, que designa “menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos [...], menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos” (DANTO, 2006, p. 13).

Danto ainda afirma que “é característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem *slogans*, ou logotipos” (DANTO, 2006, p. 6). Segundo essas perspectivas, a arte pós-histórica pode ser vista como aquilo que emerge após a superação das narrativas mestras, um espaço de convivência de múltiplas poéticas. Nesse contexto, a obra de arte pode assumir uma multiplicidade de configurações visuais.

Já a história da arte, por sua vez, passa a ser entendida “como uma visão eurocêntrica que jamais esteve voltada para uma ampliação global” (BELTING, 2006, p. 21). Assim, as histórias oficiais – incluindo a da arte – podem ser vistas como tecnologias ideológicas e políticas que condicionam a nossa percepção e nosso conhecimento de mundo.

Nesse cenário, a história da arte “provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram mais representados por ela” (BELTING, 2006, p. 96). As minorias sociais reivindicam o direito de contar suas próprias histórias. Em virtude dos acontecimentos político-culturais do século XX, esses exercícios de autonarrativa empreendidos pelas minorias, terão na arte um modo de questionar as narrativas históricas a partir do lugar social ocupado pelos artistas.

A ASCENSÃO DA MICROPOLÍTICA NO MUNDO DA ARTE

Quando as metanarrativas passam a ser compreendidas enquanto estruturas eurocêntricas e ideologicamente construídas, a arte entra num processo de desconstrução dessas narrativas e de construção de outras, particulares e não-lineares. No seio da globalização, o multiculturalismo e a micropolítica criam condições de resistência ao colonialismo cultural europeu e ao imperialismo estadunidense no campo subjetivo, sociocultural e político.

Com o fim dos regimes totalitários e da guerra fria, as ideologias políticas do século XX são pulverizadas, cedendo lugar à micropolítica, que é

“focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade” (CANTON, 2009a, p. 15).

É um cenário em que as minorias sociais reafirmam suas identidades, se agrupam e combatem as consequências da centralização de poder e a propagação da opressão.

“Pois o exercício de poder está por toda parte, seja dos pais em relação aos filhos, seja dos médicos em relação aos pacientes, dos psiquiatras em relação aos loucos, da tecnologia em relação a todos, enfim, há exercício de poder por toda parte, mesmo naqueles campos considerados neutros ou científicos” (CANTON, 2009a, p. 25).

Nas artes, esse debate encontra correspondência no multiculturalismo que, a partir dos anos 1980, dispõe as linguagens recém desenvolvidas a serviço de artistas interessados em investigar e discutir suas raízes culturais, como Ana Mendieta faz em “suas performances ritualísticas baseadas no espiritualismo afro-cubano da Santería” (GOLDBERG, 2015, p. 201). Além disso, um dos caminhos de luta dos grupos minoritários é a construção de uma narrativa de si enquanto um ato político, ao mesmo tempo em que rejeitam as histórias hegemônicas que abordam a humanidade como sendo algo centralizado numa maioria. Deve-se considerar que para Deleuze uma maioria trata-se de “um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades” (DELEUZE, 2010, p. 218). Ainda segundo o mesmo autor, “uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo” (DELEUZE, 2010, p. 218). Por isso ela está em constante movimento de construção e desconstrução, sendo capaz de criar inúmeras representações e narrativas de si, muitas delas enviesadas, sem com isso encerrar-se num paradigma.

AS NARRATIVAS ENVIESADAS

A tendência de construir narrativas enviesadas pode vir a ser uma prática de desmontagem das metanarrativas enquanto dispositivos do exercício do poder da maioria sobre as minorias. É também uma proposta de construir linhas de fuga diante da maioria. Nas artes, essas desmontagens são possíveis ao lado do experimentalismo de técnicas que instauram novos meios de produção de obras artísticas.

A partir dos anos 1990, os artistas produzirão o que Canton denominará de narrativas enviesadas, histórias contadas “a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos” (CANTON, 2009b, p. 15). Dessa maneira, o princípio sequencial que é atribuído ao sentido comum de narrativa cede lugar ao funcionamento espacial. Esse tipo de história tem o seu sentido aberto, podendo ser acessada e lida a partir de diferentes pontos de entrada.

Assim, enquanto investigam suas histórias, suas identidades, os marcadores sociais e os dispositivos de poder que agem sobre o corpo, os artistas permitem que o público, com suas leituras de mundo, faça o mesmo tipo de investigação a partir dos próprios referenciais e experiências. Após estar exposta, a obra, a narrativa e o sentido se configuram como produtos políticos que permanecem em estado contínuo de construção, realizado com a participação do público.

Há, então, uma correspondência direta entre a pluralidade de procedimentos que são utilizados na criação da imagem-narrativa e a multiplicidade de sentidos possíveis que a narrativa pode vir a ter. As decisões estéticas do artista e que conduzem à obra aberta permitem ao público operar cortes e costuras na narrativa que foi instaurada durante o processo criativo. Isto posto, procedimentos artísticos experimentais – a colagem, a assemblagem, a videoarte, a arte relacional e postal, a instalação, a performance e os resultados das hibridizações dessas e de outras técnicas – são usados para a construção de narrativas. É esse experimentalismo que garante o aspecto enviesado das narrativas artísticas contemporâneas.

Segundo Canton, o processo criativo movido por essas técnicas e por temas como o do corpo, do erotismo, do espaço e da memória resulta numa produção artística de sentido aberto, criada “a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares” (CANTON, 2009b, p. 35) e efetivada precisamente na interação com o público, o qual produz uma interpretação para a obra a partir de suas experiências de vida. Logo, a obra se apresenta como um dispositivo que permite ao leitor encarar seus próprios saberes, bem como produzir outros novos a partir de dúvidas, epifanias e outras descargas que surgem durante e após a interação com a obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No seio da pós-história da arte os artistas estão livres para contar suas próprias histórias, constituindo a arte contemporânea enquanto um espaço de convivência de micronarrativas que só se tornou possível após o fim da narrativa desenvolvimentista que guiou a produção artística por tanto tempo. A dissolução da metanarrativa da arte é concomitante à ascensão da representação das realidades e das multidões por meio de narrativas micropolíticas, multiculturais e enviesadas. “Hoje, no lugar das metanarrativas temos as pequenas histórias, que são contadas e recontadas de formas muito singulares” (CANTON, 2009b, p. 39). É tempo das micronarrativas, menos totalizantes e mais localizadas. E as metanarrativas, por sua vez, estão disponíveis para “serem fragmentadas, repetidas, desconstruídas, e viradas ao avesso pelos artistas” (CANTON, 2009b, p. 39).

Tomar para si a tarefa de construir a própria história e a própria identidade é reafirmar a diferença e o devir, é criar rotas de fuga e multiplicidades poéticas para combater as violências praticadas contra as minorias sociais. Na arte contemporânea, a micropolítica e as narrativas enviesadas constituem abrigos de representatividade, pontos de reorganização estratégica para dissidências. É nesse cenário artístico que cada artista parte de seu lugar social para reafirmar a existência das múltiplas culturas e da diferença. Processo que ocorre por meio da construção de obras-narrativas de sentidos diversos e divergentes, que causam estranhamentos e incômodos requisitados para a produção de resistências político-poéticas.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009b.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.** São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.