

Artes Plásticas no Século XX. Modernidade e Globalização, de Maria Lúcia Bueno. Campinas, Ed. da Unicamp, 1999.

Marcus Vinícius Carvalho Garcia*

Traçar a rota das artes plásticas a partir da chamada modernidade no fim do século XIX até o limiar do ano 2000, é o que propõe Maria Lúcia Bueno nesse livro. Trata-se de um trabalho de sociologia da cultura e de história social que oferece uma leitura sobre a evolução e constituição desse campo artístico. Para isso, a autora atem-se aos diferentes discursos dos artistas, dos *marchands* e dos teóricos da arte moderna. Refaz suas trajetórias profissionais, seus conceitos e seus percursos intelectuais para demonstrar que a modernidade artística lançou uma ruptura com a cultura normativa e paulatinamente se aproximou da vida cotidiana, mesmo restringindo-se, no princípio, a um público seletivo. Partindo de diferentes fontes historiográficas, iconográficas, de relatos dos artistas e de pesquisas economicistas e sócio-culturais, a autora estabelece dois eixos principais de análise: *o mundo dos artistas* que são os espaços de produção das obras; e *o mundo da arte* que seria a teia social que dá visibilidade e projeta a produção artística. Nesse sentido, procura demonstrar como são estabelecidas nesse campo as pontes entre os conceitos de desterritorialização e cultura de massa, e de internacionalização e globalização – tão decantados por sociólogos contemporâneos como Renato Ortiz e Octávio Ianni.

Tudo começa na França em meados do século XIX. Paris vivia o efervescer da alta cultura, centro irradiador das principais produções e berço dos primeiros movimentos de recusa ao academicismo clássico e de valorização da autenticidade artística. É um momento que a autora chamou de “crise de representação na esfera artística”, como reflexo do dilema existencial que afetou os valores, a moral e a condição humana na época. Nesse processo de

* Graduado em Ciências Sociais pela UnB e bolsista do PIBIC.

renovação estética, destaca-se o impressionismo - movimento de tendência marginal e boêmia que foi representativo de novos modelos de comportamento e identidade; “As formas artísticas inovadoras passaram a estar associadas a personagens extravagantes (...) como Picasso e Van Gogh” (p. 28). Dava-se início à organização do mercado especulativo sobre as obras desses mestres e o principal responsável pela projeção internacional do impressionismo foi o *marchand* Paul Durant-Ruel. Ele fez a ponte entre os impressionistas e os abonados compradores norte-americanos que chegavam à Europa sedentos por inovações estilísticas.

Para a autora, a modernidade nas artes já nasce com uma tendência à *desterritorialização*. Por exemplo, embora orbitando um centro (primeiramente Paris e depois Nova Iorque), as artes plásticas se projetaram desarraigadas de um relação prioritária com a nacionalidade dos artistas. O esplendor econômico norte-americano em fins do século XIX gerou uma demanda pela constituição de uma arte representativa do novo modelo de sociedade emergente. Estando com os olhos voltados para o centro tradicional – a Europa – os milionários americanos vislumbravam participar de um roteiro da alta cultura para se estabelecerem não apenas como elite econômica, mas também cultural. Dessa forma, por ser precursora do processo de inovação nos padrões sociais, arquitetônicos e tecnológicos, a cidade de Nova Iorque se transformou em ícone da arte moderna. Um novo e promissor espaço de inspiração, produção e difusão que atraiu vários artistas de vários locais do globo. Lá, o próprio ambiente boêmio – o Greenwich Village – se configurou a partir de outros termos, sendo mais organizado e politizado que na França. O período que margeou as duas Grandes Guerras (1915- 1945) contribuiu no êxodo desses artistas em direção aos Estados Unidos, que já contava com um considerável número de museus, escolas de artes e de universidades (grande parte fundados por milionários *tycons*) constituídos no intuito de formar a elite cultural daquele país.

De forma geral, transparece no texto que a formação do campo artístico ligado ao mercado capitalista moderno passou a reproduzir uma estrutura básica. Primeiro, os artistas deveriam romper com a estética anterior; em seguida, suscitar nos críticos a aprovação acerca da legitimidade e originalidade desse rompimento, tendo em vista o teor dos conceitos que o envolvem. Enfim, com o apoio de *marchands*- sujeitos especializados em promover e comercializar obras de arte - estabelecia-se através de exposições em museus e galerias de arte o cânone que era forjado pela cotação dessas obras no mercado. Logicamente, os movimentos não se resumiram a períodos estanques. Coexistiram e dialogaram entre si, assim como cada centro produtor, salvo algumas

oscilações, manteve sua peculiaridade com certa independência das reações de mercado. Ora, a Europa era o berço da tradição cultivada, que não poderia ser esquecida, e os Estados Unidos os eternos consumidores desse legado.

Paralelamente à produção artística do pós-guerra, seja surrealista ou impressionista, na França ou na América, houve realmente uma eclosão de escritos sobre estética que gerou debates acalorados sobre o papel das artes na sociedade. Autores como o filósofo pragmatista John Dewey e seu “Arte como Experiência” de 1934, influenciou uma geração de jovens artistas americanos. Principalmente aqueles inclinados a caminhar em terrenos relacionados à cultura de massa que tanto aterrorizava os teóricos da Escola de Frankfurt – críticos da indústria cultural – como também àqueles ligados aos movimentos populares revolucionários como Warde e Shapiro. Estes últimos buscaram estabelecer uma retórica que sensibilizasse a consciência crítica e social dos artistas. Numa posição mais moderada, Sergue Guilbalt colocava que o artista deveria ter dois cuidados: evitar o nacionalismo e o individualismo. Por outro lado, ao tentar estabelecer um modelo que pudesse libertar o artista desses dilemas, Clement Greenberg postulou a retomada do formalismo, de bases elitistas. Acreditava que a “crise” da arte atual era devido ao abandono da alta cultura pela aristocracia e pela burguesia, que deixaram-na à deriva na sociedade de massas. Entendia ser a arte abstrata a vanguarda que poderia resistir à *cultura de massas*. Segundo a autora, “a via que apontou para salvaguardar a cultura e a vanguarda seria a reedição da separação tradicional entre cultura erudita e cultura popular, que as vanguardas modernistas propunham eliminar” (p. 102). O expressionismo abstrato de artistas como Salvador Dalí e Piet Mondrian foi acolhido, então, como representativo de uma tentativa de acumulação e restrição das obras a círculos endinheirados. Finalmente, Bueno sustenta que no limiar desse processo todo e com a institucionalização do mecenato “os artistas perderam a palavra e os críticos e historiadores se transformaram nos porta-vozes do campo. Os artistas estavam livres para realizarem seus trabalhos, mas só conseguiam visibilidade através do campo.” (p. 106).

A partir dos anos 50, esse campo já constituía certa autonomia que fora impulsionada pelo processo de *internacionalização*. Foram organizadas grandes exposições e o conceito de arte moderna já era disseminado além do hemisfério norte-ocidental. O sucesso da Bienal de São Paulo em 1951, bem como a criação do Museu de Arte Moderna por parte dos nossos *tycons* Matarazzos, foi um efeito desse alastramento do culto à arte moderna mundo afora. Porém, o mercado de arte já se apresentava segmentado, dividido em dois blocos: o sancionado pelos *conaisseurs* relacionado às obras de artistas consagrados e de circulação institucional (museus, galerias e grandes cole-

ções) e a produção marginal que dependia da mídia e da publicidade como fontes de consagração.

Uma das características do mercado de arte contemporânea, após os anos 50 foi a emergência de *marchands* independentes e desenraizados como Leo Castelli. Ele conseguiu estabelecer uma espécie de rede de informação e de agenciamento que elevaram seu nome ao *status* de grife. Sua galeria em Nova Iorque passou a ser sinal de sucesso na projeção de novos talentos e que foi uma das primeiras a investir na transgressora *pop-art* de Andy Wahol. A autora comenta que era o mercado funcionando como fenômeno de comunicação. Para elucidar esta agitação, Bueno recorre às reflexões de Giddens que em “As Consequências da Modernidade” destaca as três fontes do dinamismo da modernidade: a separação tempo e espaço, o desenvolvimento de mecanismos de desencaixe; e a apropriação reflexiva do conhecimento.

Nos dois últimos capítulos, a autora traça uma reflexão sobre o ampliação do mundo da arte que passou a se estabelecer com perspectivas inseridas no mercado global de padronização estética e de interrelação das linguagens: “Produzindo sob a perspectiva do fim do milênio, do interior de uma realidade em *globalização*, os novos artistas partilhavam uma experiência que os descolava do contexto anterior” (p. 251). Ou seja, destarte as discussões advindas dos meios mais conservadores sobre a natureza da(s) arte(s) que brotavam por todos os cantos, e em vários formatos “a maioria não percebeu que as antigas fronteiras haviam caído por terra, e ali começava uma nova história, com uma nova arte. Não mais vanguarda, transvanguarda. Não mais moderna, pós-moderna” (p. 252). Assim, se a modernidade nas artes está fundada no desprezo às normas e na dissolução de fronteiras (p. 104); ou que gerou outra concepção de arte conflitiva com aquilo considerado dado e estabelecido (p. 144), a pós-modernidade artística trata de regurgitar a miscelânea de todos estes “estabelecidos” e parece inculir um dilema existencial que talvez só incomode aos críticos que deverão julgar ser ou não ser arte certas inusitadas obras que aparecem por aí.