

Que história da arte queremos? What art history do we want?

MARIA AMELIA BULHÕES*

Resumo

Assim como o indivíduo se estrutura pela fala, também as comunidades se constroem por meio dos “relatos” que de alguma maneira inventam de si. Narrar a história da arte não é algo inocente ou objetivo. O que dizemos e escrevemos acerca da arte em nossa região, nosso país, nosso continente? Que idéia temos do que produzimos como arte? Em que medida cada um de nós está comprometido com a história da arte que estamos construindo e ensinando nas escolas e nas universidades. Como realizar a crítica radical deste campo de estudos? Quais os processos e os métodos para essa ação? Partindo dessas questões desenvolvemos nossa reflexão.

Palavras-chave: história da arte. ensino. pesquisa.

Abstract

In the same way that an individual is construed by the language, the communities are also construed by the created tales about themselves. Telling the history of art is not an objective issue, is not a naïve task. What do we say or write about art in our region, country or continent? What do we mean by art production? To what extent are we aware of the History of Art that we are construing and teaching at colleges and schools? How can we radically criticize this field of study? Which are the method and processes to do this? These questions will be the starting point of our reflections.

Keywords: art history. teaching. research.

Artes visuais no país nas últimas décadas

O que dizemos e escrevemos acerca da arte em nossa região, nosso país, nosso continente?
Que idéia temos do que produzimos como arte?

Questões como essas afligem constantemente a mente dos pesquisadores e também os diferentes atores do sistema da arte. Para tentarmos explorar algumas possíveis respostas (ou abrir, talvez, mais questões), faz-se necessária uma análise da situação atual das artes visuais em nossa realidade. Em uma primeira abordagem, percebemos claramente, nas duas últimas décadas, um grande crescimento, manifesto na diversificação e na ampliação numérica das instituições e dos valores econômicos aplicados na área. No gráfico 1, por exemplo, podemos

* Doutora pela USP, professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e coordena o grupo de pesquisas Territorialidades e Subjetividade, é pesquisadora do CNPq e vice-presidente da ABCA; organizadora de vários livros da área, publica regularmente artigos em revistas nacionais e internacionais, participa da equipe administradora da plataforma IG.Art. mabulhoes@cpovo.net

verificar o surgimento de inúmeros museus a partir dos anos 1980, segundo dados obtidos no Observatório Nacional de Museus, os quais abrangem diversas áreas de conhecimento, mas inferimos por observação direta que as artes visuais têm recebido um grande aporte em termos de novas instituições museológicas públicas e privadas.

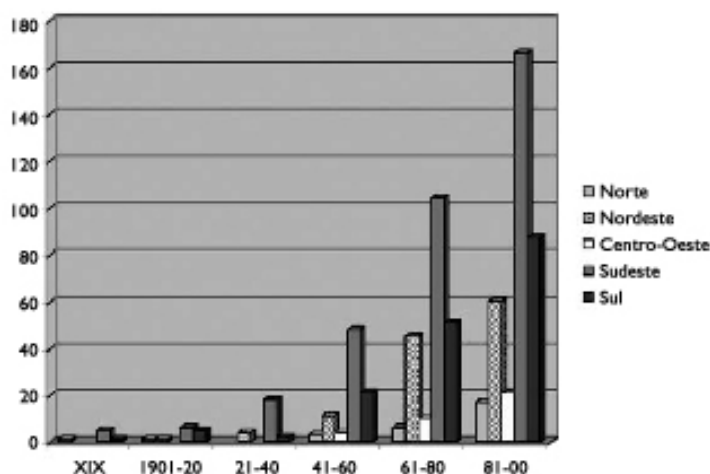


Gráfico I: Evolução do número de museus nas cinco regiões do país, por ano de fundação

O valor simbólico é uma condição que se estabelece no âmbito das relações que cada objeto ou evento necessita ter com o sistema vigente para receber sua legitimação artística. A estética, a história da arte e a crítica de arte são os discursos que manejam os conceitos e as significações que definem essas legitimações, e as instituições museológicas são os locais onde estas se processam. Assim, uma peça exposta para venda em uma feira de artesanato tem uma valoração simbólica bastante aquém de outra exposta em um museu. Desvinculando implicações de custo, é possível afirmarmos que a obra apresentada no museu é considerada mais significativa, dentro de padrões culturais, do que a colocada na feira. Isso porque a inserção de um objeto no museu passa a ter uma conexão com todos os demais objetos que ali se encontram e que, de alguma forma, constituem a tradição da arte na sociedade. Assim, o significativo crescimento do número de museus no país nas últimas décadas deve ser pensado dentro do seu significado como novas possibilidades que se abrem de valoração dos objetos e das práticas artísticas no contexto nacional.

O aumento numérico das instituições museológicas faz-se acompanhar de um incremento de investimentos econômicos nas artes visuais, que se verifica de forma bem objetiva no quadro I, que mostra a captação de recursos de verbas pela Lei Rouanet e a quantidade de projetos enviados, aprovados e captados na área. O expressivo aumento de recursos para a área significa um maior número de exposições, de publicações e de todo o tipo de projeto envolvendo as artes visuais. Com isso também se amplia a quantidade de pessoas envolvidas nessas atividades e fazendo delas seu trabalho profissional.

Esse conjunto de alterações numéricas caracteriza, assim, uma mudança que se faz acompanhar de novas demandas em termos de diferentes atores para as novas funções que se inauguram, tais como produtores, curadores, restauradores, montadores e muitos outros. Também se evidenciam, nesse novo panorama, inovadoras formas de atuação empresariais e os grandes eventos, fugindo à tradicional exposição individual do trabalho do artista.

Quadro 1: Número de projetos enviados, aprovados e captados pela Lei Rouanet

Projetos enviados	2000	2001	2002	2003	2004
Artes plásticas	451	526	544	424	588
Total de projetos	6.396	8.391	8.969	7.162	7.360
Percentual sob total	7,05%	6,26%	6,06%	5,9%	7,9%
Projetos aprovados					
Artes plásticas	275	308	348	342	470
Total de projetos	3174	2840	4253	4016	5748
Percentual sob total	8,6%	10,8%	8,1%	8,5%	8,1%
Projetos captados					
Artes plásticas	113	101	155	90	90
Total de projetos	1360	1522	1923	914	956

O que percebemos, entretanto, é que não há ainda um preparo específico para essas diversas atuações na área por meio de cursos que construam uma formação básica, com reflexão crítica destinados aos inúmeros atores do campo artístico. Os cursos de artes visuais espalhados pelo país são específicos para artistas ou professores de arte, sem nenhuma terminalidade ou abordagem mais especializada para as outras tarefas que passaram a integrar esse circuito. Não há cursos de graduação em história da arte, em curadorias, em produção de artes visuais, em restauração, em administração de museus de arte, etc. Conseqüentemente, esses outros atores se formam com a experiência, como auxiliares ou monitores, de forma autodidata vão vivenciando uma prática que, na grande maioria, não vem subsidiada por um suporte teórico e metodológico. Isso ocorre mesmo quando estamos falando de alunos saídos das faculdades de arte, pois, como dissemos, a estrutura dos cursos é dirigida para a formação de artistas e professores. Uma situação de exceção que exemplifica bem esse contexto é a existência de dois únicos cursos de graduação em restauração — um na Bahia e outro no Rio de Janeiro —, o que, certamente, não preenche as necessidades criadas, sobretudo a partir da proliferação de museus e centros culturais entre nós, acompanhando o *boom* mundial no setor.

Apesar da fragilidade do campo de formação, percebemos uma crescente especialização por parte daqueles que executam as diferentes tarefas em sistemas das artes visuais e, conseqüentemente, uma maior qualificação profissional, mesmo à revelia da inexistência de espaços de formação especializada. Esse processo corresponde a uma organização do trabalho que já se realiza, em geral, nas regiões mais desenvolvidas e que se faz necessária para um enquadramento mais eficiente das práticas locais com as exigências da ordem contemporânea internacional. Essa nova organização propicia uma ampliação numérica das pessoas envolvidas nas produções artísticas, superando as limitações e as restrições das tradicionais produções centradas na figura do artista.

Novas demandas conceituais também decorrem das grandes mudanças pelas quais passa o segmento das artes visuais atualmente no Brasil. Alterações de conceitos são exigidas para dar conta tanto de uma produção local, cujas referências fogem aos modelos e aos padrões europeus, como do fenômeno da arte contemporânea, com seu questionamento das categorias tradicionais e da própria arte. É importante que haja uma reformulação do campo teórico e da pesquisa, criando novos referenciais e ampliando estudos sobre a produção local.³ Essas tarefas têm sido assumidas nos cursos de pós-graduação, cuja estrutura flexível aceita mais facilmente novas dinâmicas, entretanto mudanças mais radicais exigem ser implementadas também nas graduações.

Uma importante constatação é que quanto mais frágil se encontra a área reflexiva mais o campo da arte como um todo se empobrece. O fato de hoje, no país, apesar do grande crescimento da área de artes visuais, não contarmos com cursos específicos para a formação na área teórica e de termos ainda muito pouca produção de estudiosos é preocupante. Isso evidencia os limites

de pensarmos sobre a arte local assim como de desenvolvermos conceitos para refletir sobre ela. Sabemos que um objeto ou evento se torna uma obra de arte por meio das interlocuções que pode estabelecer com os discursos do campo artístico, conquistando, assim, determinado significado. A *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, por exemplo, tem seu valor definido com base em todos os livros que já se escreveram sobre ela e dos inúmeros estudos que ela oportunizou. Não é a peça em si que significa um conteúdo, mas, sim, o conjunto das interpretações que sofre, das citações que possibilita e das relações que com ela podem ser estabelecidas. O *Abapuru*, obra de Tarsila do Amaral, por sua vez, tem seu valor estético estreitamente ligado ao fato de ser um símbolo da modernidade brasileira e ao que operou naquele momento histórico. Esse significado também se construiu com base nas inúmeras exposições importantes de que essa pintura participou pelas quais se escreveu a história da arte moderna no Brasil.

Como observa Arthur Danto, uma obra transforma-se em obra de arte pelo efeito de uma interpretação que instaura seu significado. O autor estabelece o seguinte enunciado: $lo = OA$. Nessa fórmula, (l) a interpretação de uma (o) obra é igual a sua transformação em (OA) obra de arte. Ele evidencia, assim, o fundamental papel que as interpretações desempenham no sistema da arte. Devemos destacar que essa interpretação não se efetiva de maneira isolada, nem meramente teórica, mas também no âmbito das exposições consagratórias e, portanto, no espaço de museus, bienais e outras importantes instituições museológicas.

Assim, o crítico de arte Paulo Herkenhoff, na curadoria da 24ª Bienal Internacional de São Paulo (1998), ao definir como fio condutor da mostra o conceito de antropofagia, estabeleceu uma interpretação que articulava trabalhos tão diversos em termos formais quanto *Espaçonave Óvulo*, de Ernesto Neto, e *Livreiro Saraiva*, de Rochele Costi. Nesse caso, as semelhanças visuais não constituem o aspecto de conexão entre os objetos de arte, uma vez que elementos bem mais complexos podem conectar obras aparentemente antagônicas. A crítica com elaboração conceitual constrói o valor simbólico das obras pelas conexões que pode estabelecer entre as propostas das obras e seus processos de instauração. Essa tendência pode ser percebida, por exemplo, na crescente adoção de curadorias artísticas para a realização de exposições temáticas, o que demonstra que está sendo fomentado o uso de profissionais especializados para o controle organizacional de eventos e que isso vem estabelecendo novas dinâmicas, fugindo à mera indicação de nomes de artistas. Atividades de curadoria têm realizado experiências de sucesso, evidenciando um cuidado detalhado com a escolha das obras apresentadas, bem como um compromisso reflexivo dos organizadores com uma proposta conceitual, expressa em textos e imagens dos catálogos.

Os trabalhos de curadoria envolvendo equipes em que vários técnicos especializados atuam em conjunto apresentam resultados que vão além dos limites pessoais. Algumas vezes, a intenção do artista pode mesmo ser alterada na concepção geral da mostra. Se isso pode ser considerado como uma interferência em seu trabalho individual pode ser também pensado como uma superação do individualismo, aproximando-se de tipologias mais coletivas de criação, como se encontra no teatro, na dança ou na música. De qualquer maneira, esse tipo de ordenamento social das artes visuais está se impondo na esfera internacional globalizada e também em termos de Brasil, sem, com isso, se enfraquecerem os resultados da produção em termos de qualidade artística. Essa profissionalização das tarefas vem responder às demandas de especialização típicas do desenvolvimento da sociedade contemporânea.

Devemos destacar, ainda, que a ampla divulgação de uma história da arte internacional faz com que o público identifique artistas e obras que nunca viram como dignos de mérito, rele-

gando a produção local a um limbo que advém de seu desconhecimento. Enquanto a história internacional se difunde por meio de publicações para especialistas e de coletâneas para o grande público, nossa produção permanece desconhecida e pouco compreendida. Existe uma demanda para o conhecimento dessa história da arte que não está sendo suprida, nem com publicações destinadas ao grande público, nem com aquelas destinadas a um público mais interessado. Embora a atividade analítica de arte se tenha aperfeiçoado, encontrando espaço de desenvolvimento em revistas especializadas (principalmente ligadas aos cursos de pós-graduação), estas, em sua maioria, têm vida curta. Mesmo proliferando de forma significativa nos últimos anos e evidenciando em geral um excelente nível analítico, essas publicações não chegam a cumprir realmente uma função de difusão mais ampla.

As novas possibilidades de trabalho no campo das artes visuais têm atraído indivíduos oriundos de diferentes formações acadêmicas. Isso pode caracterizar um significativo aporte em termos de dinamização e ampliação de perspectivas de enfoque, superando as formações tradicionalmente conservadoras do sistema das belas artes. Em países desenvolvidos, isso pode ser criticado como tendência a uma excessiva hierarquização e rigidez; no caso do Brasil, no entanto, podemos pensar na possibilidade de tornar mais ampla e efetiva a significação social dessas práticas, fugindo, assim, ao seu caráter meramente decorativo, tão ao gosto das elites locais.

Dentro desse panorama complexo que acabamos de esboçar, devemos nos perguntar: que história da arte estamos construindo e ensinando nas escolas e universidades? Como realizar a crítica radical desse campo de estudos? Quais os processos e os métodos para essa ação? Em que medida cada um de nós está comprometido com essas tarefas? Essas são algumas das premissas de nossa reflexão.

A posição da história da arte

Apesar de termos apresentado, neste sucinto levantamento das problemáticas do campo artístico, inúmeras questões, centramos nossa análise na história da arte pelo contexto desta no Seminário Avançado A Fragmentação da Arte: Narrativas Excêntricas Para o Estudo da Arte no Centro-Oeste. Gostaríamos de observar que não estamos deixando de lado, nesta análise, nem a estética, nem a teoria, nem a crítica, uma vez que a conexão entre essas disciplinas, que sempre existiu, tem hoje uma imbricação muito mais intensa,

Inicialmente, a inquietação que nos parece mais importante compartilhar é a da necessidade premente e atual que percebemos no país de consolidar o campo de reflexão da área de história, teoria e crítica. Isso não significa a defesa de ampliação de seu espaço por interesses pessoais ou corporativos. Partimos da clara evidência de que a consolidação da área de reflexão reverte no fortalecimento do campo da arte como um todo. O indivíduo estrutura-se pela fala; também as comunidades se constroem por meio dos “relatos” que, de alguma maneira, inventam sobre si. Narrar a história da arte não é algo inocente ou objetivo. Segundo vários autores, dentre os quais destacamos Anne Cauquelin (2005), constata-se que a arte contemporânea introduziu a circunstância de que todos os participantes da rede são criadores da arte, e não só o artista. Com isso, tomam novo impulso os papéis do crítico, do curador, do colecionador e do *marchand* na produção artística e na sua repercussão social.

A importância de desenvolvermos uma história da plástica local está em darmos a essa produção uma visibilidade, um sentido, um significado, uma interpretação. Georges Didi-Huberman afirma que Vassari criou o conceito de arte e sua história porque queria salvar as

obras de uma segunda morte, da morte pelo esquecimento. Muito da produção simbólica no país está morta pelo esquecimento, portanto temos de lhe dar uma nova vida pela sua documentação e análise. Dessa forma, o público poderá reconhecer e identificar essa produção e sua história como legítimas. O que propomos é o desafio da construção de uma história da arte local, crítica e reflexiva, e também sua divulgação e sua difusão, por meio de material (imagens e textos) acessível e amplamente distribuído.

Hoje, o próprio conceito de história está sendo repensado de forma crítica, conseqüentemente, urge que adotemos novas maneiras de abordar de história da arte. Ao pensarmos uma crítica da disciplina, estamos pensando em outras leituras que dêem conta de outros fenômenos na orientação da nova história, que permite que cada objeto ou evento seja visto na sua circunstância, em sua perspectiva; uma história que não seja construída como um relato único e hegemônico, em que toda a produção que foge à linha estilística dominante fica esquecida e marginal. Na revisão crítica, vamos encontrar suporte teórico para enfrentar os desafios propostos. É com novos conceitos que podemos pensar as diferentes produções artísticas em sua realidade e salvá-las do esquecimento.

A história da arte que queremos passa fundamentalmente pela crítica radical da disciplina e pela alteração de seus objetos de estudo, por meio de novas estruturas de ensino. A partir dos dois desafios que consideramos decisivos para o estabelecimento de um novo patamar nos estudos da disciplina no Brasil, propomos algumas estratégias de ação para serem discutidas e, se possível, implementadas a partir de experiências inovadoras e corajosas. São propostas objetivas que não pretendem em si mesmas reverter o quadro complexo das fragilidades de reflexão teórica no campo das artes visuais, mas, sim, focar o problema e atuar no sentido de sua superação. A desconstrução ideológica da disciplina passa pelo questionamento de sua linearidade e de suas hegemonias simbólicas, apostando na diversidade, no hibridismo e nas pequenas memórias, o que podemos fazer somente com revisões historiográficas e com importantes alterações dos objetos de estudo, estimulando e desenvolvendo estudos regionais que recuperem uma historiografia local e seus conceitos operacionais.

A bagagem da história da arte interfere no ideário dos estudiosos da cultura ocidental, que tratam de analisar a atual produção artística de forma marcante e, muitas vezes, contraditória. No Brasil, onde não há uma tradição analítica em razão da inexistência de cursos de graduação nessa disciplina, os cursos de pós-graduação têm se evidenciado como espaços para desenvolver e difundir corpos teóricos e ferramentais específicos da área. Cumprem uma tarefa difícil, uma vez que faltam muitos conhecimentos específicos para seus alunos, a maioria deles oriunda de diferentes áreas e carentes de uma fundamentação básica.

Além disso, ainda se encontram em disputa duas posições acerca do tipo de base teórica a utilizar nos estudos e nas pesquisas da área. Uma delas suscita adesões incondicionais daqueles que tentam de forma impositiva abordar toda e qualquer produção com base em critérios e classificações tradicionais, omitindo o caráter arbitrário destas. Escamoteiam que a história da arte é uma disciplina recente, fundada sob as imposições do gosto neoclássico europeu, e que a maioria de seus conceitos deriva dessa condição. Em posição oposta, estão aqueles que negam completamente a tradição dessa disciplina e todo o ferramental analítico arduamente construído por seus estudiosos, buscando estabelecer possibilidades totalmente novas de apreensão de diferentes produções artísticas. Essa tendência procura corresponder de forma quase ortodoxa ao fato de que a arte contemporânea se propõe a romper com toda a tradição ocidental, caracterizando o que Athur Danto denomina o “fim da arte”, devendo,

portanto, dispensar em sua análise conceitos e metodologias anteriormente utilizadas. Nesse caso, muitos ferramentais e recursos conceituais são desvalorizados e desaproveitados.

Uma séria revisão crítica dessas posturas antagônicas necessita ser desenvolvida pelos pesquisadores com vistas à formação de um substrato capaz de fomentar estudos competentes e aprofundados no campo da arte. Projetos em que se evidencie o uso de metodologias e conceitos específicos necessitam ser publicados a fim de consolidar melhor essa linha de trabalho e, ao reatualizá-la, fortalecerem a área das artes visuais como um campo de conhecimento fundamental para o mundo contemporâneo. Se alguns conceitos básicos, tais como beleza, gênio, imanência, transcendência, originalidade, permanência, e muitos outros que constituíam o arcabouço teórico da história da arte acadêmica, encontram-se realmente superados pelo desenvolvimento criativo ante as novas condições de vida que o mundo globalizado impõe, muitos referenciais analíticos, metodológicos e conceituais ainda podem ter vigência e decisiva utilidade ferramental. Estudiosos como Didi-Huberman, Annateresa Fabris, Mario Perniola, Maria Lucia Kern e outros estão relendo autores clássicos — e também aqueles marginalizados pela historiografia da arte oficial — em busca dos vários suportes que podem, ainda hoje, contribuir para o difícil exercício de compreensão das imagens no universo simbólico.

A retomada dessa tradição dos estudos teóricos da produção artística também necessita ser mais valorizada. Em termos internacionais, a presença da história da arte na análise de obras da atualidade pode ser observada em duas vertentes conceituais. Uma busca estabelecer diálogos com a tradição, identificando interlocuções com posturas, interesses ou orientações semelhantes. Esse é o caso de todas as análises na linha da pós-modernidade, que recuperam na produção contemporânea os elementos do passado intencionalmente reutilizado pelos artistas hoje. Ao dialogar com a bagagem formal e conceitual de um passado recente, ou mesmo distante, críticos e artistas evidenciam que a visão evolucionista da arte calcada nos ideais positivistas, que marcou o início da modernidade, está superada e que os anacronismos e as retomadas do passado dão testemunho de uma temporalidade bem mais complexa. Alguns estudiosos também procuram, de forma mais sutil, a presença, nas imagens, de elementos de um conjunto de memórias, persistentes através dos tempos e reutilizados de forma inconsciente pelos artistas. Nesse caso, interessam a sobrevivência de determinadas formas e o significado que isso evidencia em termos da sociedade em que o artista se insere. Vale aqui a idéia de um certo anacronismo e mesmo atemporalidade das imagens, que seriam responsáveis por sua vitalidade peculiar.

Seja como for, é preciso termos sempre em mente, ao utilizarmos os conceitos da disciplina, que estamos tratando com uma tradição que, em muitos casos, se opõe aos princípios que estruturaram a disciplina em sua origem. Portanto, devemos ter muito cuidado para não nos orientarmos por leituras apressadas ou generalistas que alteram e deturpam as idéias originais dos artistas. Mas também não podemos abandonar toda uma herança de análises, como se os questionamentos dos artistas inviabilizassem essa área de estudos e se iniciasse do zero, recriando todos os conceitos a partir das próprias obras, como postulam alguns críticos mais superficiais.

Destacamos como básicos dois desafios específicos para a história da arte no Brasil, hoje. O primeiro é a realização de um amplo e diversificado levantamento da produção plástica local, considerando estudos que contemplem as diversidades regionais em termos tanto históricos como contemporâneos. O segundo é o desenvolvimento de uma crítica da sua tradição positivista e classificatória para repensar novas possibilidades de sua construção. Articulados entre

si esses dois desafios apontam a necessidade de dar visibilidade à produção local, pelo levantamento empírico e documental sustentado em uma ampla discussão conceitual.

Esses desafios já eram sinalizados por Aracy Amaral (1993, p. 10) quando afirmava que “A arte dos artistas dos países da América Latina sempre foi considerada pelos europeus como arte de segunda classe, uma arte periférica que segue de longe ou de mais perto as tendências artísticas da Europa e, neste século, dos Estados Unidos”. Era a visibilidade e a legitimidade que ela estava exigindo. Uma legitimidade que necessita ser construída aqui dentro, por estudiosos locais. Para Amaral,

Não basta rever as fontes da pintura brasileira, seria importante ao nosso ver tentar encontrar uma nomenclatura mais condizente com o que elas realmente são, do ponto de vista visual.....uma necessidade de encarar nossa própria contribuição artística de acordo não mais com cânones importados, porém de acordo com nossa circunstância e nossa produção plástica (1993, p. 11-12).

A revisão conceitual que se coloca em paralelo e articulada a esse levantamento documental, Aracy Amaral também já indicava, quando dizia da necessidade de novas nomenclaturas e cânones próprios. Nos tradicionais, todas as obras devem entrar em gavetas que foram criadas a partir de outro contexto que não o nosso. Faz-se, pois, necessária, cada vez mais, a discussão conceitual da própria disciplina, pois estamos num momento em que mesmo no âmbito internacional a história positivista, linear e classificatória está sendo questionada. Nesse sentido, temos de nos engajar nesse questionamento que nos favorece, pois abre brechas no discurso fechado de uma arte europeizante e evolucionista da qual somos meros apêndices. A história da arte que aprendemos e que ainda hoje se ensina em todos os níveis de ensino foi construída na Europa e para a Europa. Nossa produção é periférica, é marginal aos grandes centros. Nela, só vamos entrar em compartimentos já existentes. Responder à necessidade que temos de conhecer mais a produção local e dar visibilidade a essa plástica seria um desafio que se encontra articulado ao de desenvolver uma história da arte que articule as diferentes produções das diversas regiões com uma estrutura conceitual dinâmica e adequada a essa realidade. São exatamente os necessários conceitos e suportes reflexivos que nos tornam capazes de dar conta dessa visualidade específica que somos desafiados a construir pelo seu conhecimento.

Questões ainda em aberto

Alguns aspectos ainda se encontram a exigir atuações para propor alterações mais radicais. O estudo das questões conceituais demanda cruzamentos para poder abarcar produções que, mesmo elaborando-se dentro de um quadro internacional (afinal nossa realidade se inaugura com a descoberta do Brasil no marco da expansão européia), detêm especificidades que a história da arte tradicional não consegue abordar devidamente. Revisões historiográficas e questionamento dos tradicionais conceitos europeizantes pedem a formação de especialistas com sólida bagagem de conhecimento e práticas reflexivas criativas e autônomas. Esse tipo de mudança faz parte de um processo de ruptura com o ciclo reprodutivo com que estamos acostumados a trabalhar, não é fácil, nem natural, exige posicionamentos conscientes e muito trabalho.

Vale lembrar que a Arte é uma categoria que instaura um valor e que este é arbitrado por meio de um sistema de relações que não é estabelecido aprioristicamente. Pelo contrário,

constrói-se historicamente, modificando-se em consequência de lutas internas que se travam, articuladas às necessidades da sociedade em que se inserem. As disputas pelo poder simbólico envolvem valores estéticos, mas também interesses políticos, econômicos e sociais. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1982), os indivíduos que estão estabelecidos no sistema lutam para garantir seus privilégios e o valor de seu capital cultural. Os que estão fora lutam para entrar e também para alterar os mecanismos de valoração simbólica. Dessa forma, processaram-se as transformações que levaram à passagem do sistema acadêmico ao moderno e contemporâneo. Essa seqüência de mudanças, entretanto, não pressupõe o desaparecimento consecutivo de cada um dos sistemas anteriores. Embora os novos passem a deter certa hegemonia, vestígios dos demais persistem. Além disso, os circuitos local, nacional e internacional também estabelecem disputas pela dominação simbólica, articuladas às relações entre centro e periferia e integradas a uma gama de diferentes interesses e poderes.

Por isso, é importante a atuação crítica por parte dos atores e das instituições envolvidas na produção, na difusão e no ensino de arte para garantir um equilíbrio de forças que possibilite a realização das suas funções sociais. Uma atuação que efetive a promoção de eventos, a publicação de materiais documentais, a integração com outras instituições na construção de uma história da arte comprometida com os valores humanos locais e internacionalmente integrada. Nesse labirinto de espelhos que a cultura contemporânea constrói, elaboram-se possibilidades de reconhecimento, dizendo de um descompasso local com uma ordem internacional estabelecida, desde o início, à revelia dos interesses daqueles que não compõem o bloco hegemônico, em uma busca estéril de padrões homogeneizadores, autênticos ou originais, que servem muito mais aos interesses mercadológicos de uma ordem internacional interessada em objetos exóticos. Autenticidade e originalidade não existem aqui da maneira como são solicitadas, uma vez que a nossa própria história é fragmentada, cheia de mestiçagem, de dominações étnicas e de resistências dolorosas. Talvez por isso mesmo a fragmentação e o hibridismo sejam as temáticas mais presentes no universo das artes visuais.

É sempre bom lembrar que a internacionalização, nessa região, se faz em um caminho de duas mãos que mantém e estimula fortes heterogeneidades e relações desiguais de poder. Mas nesse caminho de duas mãos o outro está dentro, e as questões de identidade tornam-se muito mais complexas. Os parâmetros de interno ou externo já não servem para análise. E essa premissa torna-se mais presente quando se trata da contemporaneidade. É necessário trabalharmos com novos enfoques que abordem essa cultura que se instaura sobre as diferentes regionalidades, como uma rede articuladora, e, dentro dela, percebermos o papel que a arte desempenha.

Para construir referenciais eficientes, é preciso, em muitos casos, recorrermos a subsídios de outras áreas do conhecimento, pois os problemas complexos da contemporaneidade não se explicam somente com base no campo das artes visuais. Encontramos aqui um sério problema: o grande desconhecimento teórico por parte da maioria dos integrantes do meio de arte. Temos como tônica desse campo uma postura romântica, que desacredita das considerações de ordem sociológica e louva um espontaneísmo ingênuo. Esse tipo de posição tem sido responsável por muitos dos numerosos enganos cometidos por artistas e críticos, que, desprovidos de referenciais teóricos sólidos e adequados, tateiam, realizando seqüências de ensaio e erro lentas e dolorosas. Experiências muito ricas ficam soltas ao sabor de circunstâncias momentâneas, não contribuindo verdadeiramente para a fertilização do campo. Trabalha-se com modelos importados, sem o domínio de instrumental reflexivo capaz de fazê-los passar pelo crivo de uma crítica que desmonte suas estruturas

e evidencie suas condições de vigência e de validade na realidade local. Assim, quando procuramos pensar as novas condições dos países periféricos dentro da ordem globalizante e dos sistemas comunicacionais em rede, não encontramos parâmetros específicos que permitam fugir à tradição das teorias construídas fora dessas realidades que queremos explicar. As artes visuais, desprovidas de referenciais críticos, permanecem como mero instrumento de distinção das elites da região, que pretendem participar, de alguma forma, da cultura internacional.

No entanto, é impossível pensar a arte no Brasil fora de uma internacionalização que se dá sob o signo da dominação cultural desde o período colonial, e que não pode ser diminuída dentro desse debate. É necessário pensá-la como mecanismo interno de uma megaestrutura que se expande. A dominação ideológica no campo das artes visuais introduziu o barroco como prática simbólica, em oposição à visualidade indígena e africana, cujos objetos foram destruídos ou relegados à categoria de artesanato. Posteriormente, o academicismo, trazido por escolas européias, impôs-se sobre os regionalismos nascentes, criando uma sistema de arte e estabelecendo hierarquizações. Sempre em ondas de atualização, foram-se construindo novos modelos artísticos, buscando seus referenciais na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos, nos mesmos pólos onde o país busca também seus modelos econômicos; introjetando concepções de subalternidade e dependência. Esquecemos, muito facilmente, que a modernidade européia se alimentou de modelos pré-colombianos e africanos e que a presença de latino-americanos, como Torres Garcia, Thomas Maldonado ou Julio Le Parc, foi fundamental para o desenvolvimento das correntes abstratas em nível internacional.

Assim, uma fundamental alteração na estrutura da área de história da arte no País parte de uma revisão radical das práticas e das estruturas de ensino, buscando romper com a linearidade fictícia de uma história ocidental para dar conta do que se processou em termos de produção artístico-visual. Esse tipo de reforma curricular deve abranger o ensino de primeiro e segundo graus, mas principalmente o das escolas de arte, pois é ali que se formam os professores dessa área. Temáticas como a das manifestações imagéticas da pré-história local, com ênfase na arte rupestre, que se apresenta rica e diversificada em todas as regiões do país, deve ser incluída ao lado dos estudos sobre as produções coloniais. Os diferentes barrocos com suas manifestações regionais devem ser concatenados com a introdução do academicismo e do sistema da arte, a partir da atuação da Missão Francesa no século XIX. O Modernismo e sua conexão com os ideais da modernidade nacional e seu questionamento pela globalização e a emergência de uma arte contemporânea internacionalizada em seus circuitos. Essas propostas de alterações curriculares não pretendem fomentar xenofobismo nem propor leituras nacionalistas, mas apontar a necessidade de voltarmos nossos olhares para uma produção local que se encontra há muito relegada a um segundo plano, sem difusão e sem suportes conceituais para sua legitimação.

Um importante indicador de que essas mudanças de foco em termos temáticos já se estão implementando pode ser observado no programa do Colóquio Nacional do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2008.⁴ Primeiramente, podemos verificar uma predominância de comunicações que abordam pesquisas relativas a produções artísticas nacionais e regionais. Segundo, as comunicações agrupam-se em torno dos seguintes temas: historiografia da arte, arte colonial, academicismo, modernismo e arte contemporânea. Os focos das comunicações correspondem às temáticas das pesquisas que se desenvolvem nos cursos de pós-graduação do país, demonstrando que, nesse nível de formação, já se evidencia o interesse por novos objetos de pesquisa e bases conceituais. Entretanto, em geral, os resultados dessas investiga-

ções ficam restritos ao âmbito específico da universidade, sem uma efetiva disseminação pela sociedade e pelos diferentes segmentos do circuito artístico.

Para podermos desenvolver um tipo de programa mais voltado à produção local, é necessária a existência de novos materiais didáticos para o professor utilizar em aula e também meios para sua atualização pessoal. Na produção desse tipo de insumo, tais como revistas, livros e todo tipo de material visual, os cursos de pós-graduação e as editoras universitárias podem ser importantes colaboradores. Afinal, é ali que se processam os projetos de pesquisa que estão estudando esta realidade e que podem e devem fazer sua divulgação, seja em termos de exposições com interpretações de curadorias especializadas, seja na produção de materiais didáticos. Vale lembrarmos ainda a possibilidade que detêm de produzir e distribuir materiais para ensino a distância. Esse é um recurso importante, uma vez que nesse imenso território geográfico as comunicações por meios tradicionais nem sempre são as mais efetivas, e as novas tecnologias de comunicação podem ser importantes aliadas.

As propostas de ampliação das bases sociais das artes visuais passam sempre por um fator determinante, que é o da significação que se estabelece pela difusão de informações. Não podemos esperar adesão a práticas simbólicas que trabalham com códigos não socializados. E socialização é um tema muito mais amplo do que os limites das artes visuais, pois perpassa todo tipo de relação e envolve questionamentos que muitos não desejam ampliar. Se a ordem hegemônica, principalmente por meio da publicidade, tenta impor um universo simbólico universal esvaziado de significação, a arte deve propor sua inserção nas conjunturas locais, desenvolvendo formas de refletir sobre a realidade. O desenvolvimento de estudos sobre a arte local e sua ampla divulgação são tarefas importantes, uma vez que reverterem também na ampliação de público. Enquanto existe a popularização de uma história da arte internacional por meio de diversas publicações, inclusive de coletâneas para o grande público, nossa produção é desconhecida. Mesmo especialistas surpreendem-se com algumas publicações e exposições que mostram uma realidade pouco divulgada e difundida.

O desenvolvimento dos estudos na área de história, teoria e crítica, assim como sua ampla difusão, é decisivo na legitimação da produção local. Essa arte de diferentes épocas e origens necessita de uma reflexão que lhe dê suporte. Uma reflexão que não pode ser feita só pelos artistas, que trabalham dentro do contexto conceitual do campo artístico. Os críticos e os curadores com uma formação sólida em história e teoria da arte capacitam-se com competências específicas para essa tarefa. Fortalecer a área de pesquisa e reflexão teórica tem conseqüências na legitimação da arte e implicações diretas na ampliação do público. Devemos perguntar-nos em que medida estamos comprometidos com essas tarefas.

Notas

¹ Gráfico apresentado na dissertação de mestrado de Nei Vargas da Rosa, Estruturas emergentes: instituições culturais bancárias, produtores e curadores. Defendida em 2008, no PPGAVI da UFRGS, sob minha orientação.

² Quadro igualmente apresentado na já citada dissertação de mestrado de Nei Vargas da Rosa.

³ O estudo de Almerinda Lopez (2006) sobre a formação do historiador de arte no Brasil apresenta alguns exemplos mais recentes de integração da universidade com museus para o desenvolvimento de pesquisas aplicadas.

⁴ A lista completa das comunicações pode ser acessada no site do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Referências

- AMARAL, Aracy. Indefinições a enfrentar e prioridades na pesquisa sobre arte brasileira. *Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EDUFRGS/Anpap, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. *Porto Arte*, n. 7, Porto Alegre, UFRGS, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l' image*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- LOPES, Almerinda. Reflexões sobre a história e o historiador da arte no Brasil. *VIS, Revista do PPGA da UnB*, v. 5, n. 1. jan./jul. 2006.
- ROSA, Nei Vargas. *Estruturas emergentes: instituições culturais bancárias, produtores e curadores*. Dissertação de mestrado defendida no PPGAVI/UFRGS, 2008.