

ABSTRACT: Two forms of the mediation of art are examined in terms of the operation of the media in the contemporary world. The text reconsiders the role of the art critic as well as the structure of exhibitions, and starting from their present political and historical conditions, simulates the search for new models for these activities.

KEY WORDS: The mediation of art, contemporary art criticism, art exhibitions.

RESUMO: Duas formas de mediação da arte são examinadas em função da atuação da mídia no mundo contemporâneo. O texto repensa o papel do crítico de arte, assim como a estrutura das mostras, estimulando a busca de novos modelos para essas atividades, a partir das suas atuais condições políticas e históricas.

PALAVRAS-CHAVE: Mediação da arte; crítica de arte contemporânea; exposições de arte.

MÔNICA ZIELINSKY

A arte e sua mediação na cultura contemporânea



«Criando a vida e desviando da morte, as idéias agem e transformam, avançando às vezes bem além das esperanças.»

Monique Sicard¹

Nos longínquos tempos de Diderot, quando a crítica de arte surgia em pleno século XVIII, os visitantes dos salões buscavam nela um amparo para as suas seleções. Já existia nessa época uma clientela determinada para o consumo artístico e o crítico de arte era o profissional capacitado para defender ou recusar as obras de arte e os artistas. Os estudiosos da academia tendiam a discorrer em nível teórico, em ensaios de cunho estritamente abstrato. O público solicitava, portanto, um guia eficaz para as suas escolhas e aquisições, uma vez que o mercado de arte já se instaurava de forma cada vez mais crescente. A crítica de arte era a atividade de um “juiz”, que, com sua opinião abalizada sobre as obras, escrevia sobre elas e determinava a sua circulação pública nos salões e mais tarde, em mostras de alcance mais amplo, após o nascimento das exposições universais em meados do século XIX. Por essa razão, a crítica de arte e as suas exposições apresentam desde cedo vínculos fortes, indissociáveis: ambas são formas promocionais da arte,² atividades que a trazem a público, isto é, ao domínio da intersubjetividade. São as que dizem

respeito à sua mediação. A crítica de arte, desde seus primórdios, estabelecia os contatos entre a produção artística e a sua extensão pública. Trata-se de um enfoque da maior relevância para se refletir sobre a arte no mundo contemporâneo, uma vez que ela existe precisamente na relação recíproca *entre* as propostas particulares dos artistas e a sua existência social, institucional e política. Ora, a sociedade só existe efetivamente se cada um de seus membros tiver consciência da necessária relação dialética entre a sua própria existência e a da comunidade.³ Crítica de arte e mostras de arte são formas de estabelecer essas conexões e qualquer análise do produto artístico na cultura dos nossos tempos não pode mais prescindir dos estudos sob o ângulo de sua *mediação*.

Este termo não se refere a uma idéia nova. A expressão provém de *mediatione*, do latim, que designa, em um primeiro sentido, a atividade de ficar no meio, entre dois pólos, estabelecer relação entre ambos, e, mais atualmente, diz respeito ao “conjunto, técnica e socialmente determinado dos meios de transmissão e de circulação simbólicas”.⁴ Esse processo refere-se à idéia de *transporte*, de *transmissão*, implicando em um *através de*, em *uma posição para além de*. A crítica e as exposições de arte são atividades que operam nesse trânsito, para além do momento de instauração da arte, de sua *poiética*,⁵



até o da sua recepção. São intermediárias, correspondem às de um contrato simbólico entre as instâncias privada e pública da própria arte, indicando um modo peculiar de considerá-la. Desse aspecto advém sua importância: possuem intenções determinadas, respondendo “a uma finalidade ou a uma vontade, à produção de um efeito”.⁶ Possuem uma linguagem e um sistema de significações e de representações definidos. Exemplificando-se, Ronaldo Brito, em um texto sobre o artista Antonio Dias, expõe uma visão crítica sobre a arte, a partir do exame da produção do artista:

*Pois o que são, em muitos sentidos, obras de arte? Mercadorias, objetos servindo a um vago fetichismo suspeito, circulando numa rede de interesses sociais restrita e opaca... A força extraordinária de Antonio Dias está em fazer o dilema, o impasse até o ceticismo.*⁷

Ao escrever sobre a obra de Dias, a intenção do crítico é fazer um apelo sobre diversos aspectos políticos da arte, em especial sobre seu estatuto mercantilista. Fica clara a sua idéia mestra, a sua posição debatedora sobre a situação deste campo no seio da cultura brasileira na época da publicação do ensaio. Este último representa o estabelecimento de um confronto no mundo da arte, em relação à conduta dominante do mercado.

Uma exposição pode, também por sua vez, ser mencionada para

exemplificar os aspectos intencionais de uma mediação: a *II Bienal do Mercosul*, realizada em Porto Alegre em finais de 1999, visava ao cumprimento de um acordo interinstitucional entre mercados, os dos países que integram o Mercosul. Para tal, a diretiz escolhida pelo curador Fábio Magalhães foi a de buscar, na produção artística dos anos 90, os trabalhos que se identificariam com o conceito de identidade, uma das preocupações centrais na cultura contemporânea. A bienal simbolizou, assim, vontades: referiu-se à promoção de artistas jovens, representantes de uma nova fatia de mercado. Por outro lado, disseminou a frágil idéia de uma união entre fronteiras, o escamoteamento das diferenças entre as culturas, pois toda a produção selecionada e exposta devia-se ao mesmo conceito comum, à questão da identidade. A mostra deveria produzir a idéia de uma arte única, mesmo que enraizada em um pluralismo de tendências artísticas;⁸ para isso, todas as obras foram apresentadas sem qualquer separação por nacionalidade. O visitante viu-se inserido em uma estratégia comunicacional particular, alcançando o efeito idealizado. Por essa razão, mais que nunca, a exposição representou os ideais do poder institucional e político, o que a gerou e o que a promoveu. Infere-se que essas intencionalidades tenham sido despercebidas pelo visitante não prevenido, pois este se via arrebatado pelo cenário de



tantas numerosas obras, sob o efeito sedutor e atraente da forma de sua apresentação.

Muitas dessas questões podem ser compreendidas ao se verificar as grandes transformações que o mundo contemporâneo sofreu em função da vultuosa expansão das redes de comunicação e do fluxo de informação. Trata-se das redes que começaram a se estabelecer em meados do século XIX e que hoje tornam-se vertiginosamente multiplicadas e potentes, principal-

mente constituídas de características de globalização.⁹ E nesse contexto, os meios de comunicação não são apenas elementos transmissores de informações e de conteúdos simbólicos, mas sim,

propiciadores de novas formas de articulação dos indivíduos no mundo. Com Thompson, verifica-se que o uso dos meios de comunicação implica na criação de “novas formas de ação e de interação na sociedade, em novos tipos de relações sociais e em novas maneiras de relacionar-se com os outros e consigo mesmo”.¹⁰ Sob esse prisma, ele salienta que, pela expansão da mídia, o indivíduo passaria cada vez mais a modificar seu tipo de interação com a vida cotidiana, o que Benjamin havia chamado de privação da faculdade de

intercambiar experiências,¹¹ ou mesmo da sua degradação.¹²

Esses pontos sabiamente salientados nos anos trinta pelo filósofo de Frankfurt vêem-se hoje ainda dignos de reflexão: enquanto o indivíduo poderia ressentir-se desse contato primeiro da experiência dos fatos, ao mesmo tempo ele incorpora o material simbólico mediático de forma quase inconsciente. As formas de intimidade, os contatos de pessoa a pessoa diferem atualmente no processo de mediatização; elas trocam

Pela mídia, o indivíduo vê-se cada vez mais dependente dos sistemas institucionais e profissionais, em relação aos quais ele não possui controle.

a tradicional reciprocidade por uma assimetria das relações. Os contatos não são mais partilhados nem no mesmo espaço nem no mesmo tempo. A idéia é de descontinuidade, da carência de encon-

tro. Pela mídia, o indivíduo vê-se cada vez mais dependente dos sistemas institucionais e profissionais, em relação aos quais ele não possui controle. Ao contrário, tudo passa pela distância e pela uniformização. A intensificação dos processos de globalização oprime a liberdade de expressão, onde os mercados buscam a lógica do benefício e da acumulação de capital. Dentro desse quadro, a luta pelo reconhecimento nos espaços públicos se dá pelo processo de visibilidade, o fazer-se ver e ouvir.¹³

Nesse contexto, faz-se necessário repensar a situação das formas de



mediação no campo artístico. Por um lado, a crítica de arte, vista no passado como uma atividade judicativa, vê perdida essa função com a fragmentação do sujeito moderno. Desaparecendo o ciclo das verdades, afasta-se também qualquer argumento crítico acerca das obras de arte apoiado em um consenso universal, outrora evocado por Kant¹⁴ e discutido por toda uma linhagem da estética ocidental. Este é, no mundo moderno, apenas uma utopia a mais. O único consenso é o veiculado pela mídia, esta movida pelo poder institucional (a serviço dos interesses econômicos) que, por sua vez, determina os caminhos da arte. Trata-se de um “consenso do cultural”, como assim o denomina o filósofo francês Jimenez, ao afirmar que:

*Na era da interatividade multi-midiática o paradoxo dessa democratização encontra-se no surgimento de uma cultura não interativa, distribuída de cima para baixo, privada de feedback e de reciprocidade.*¹⁵

Assim, o papel do crítico, no mundo da democratização da cultura, passa a caracterizar-se pela impotência. Ele é um profissional que deve atender mais que nunca às exigências de um mercado insaciável: entre o conhecimento científico e crítico sobre a arte, ele é requisitado a atuar a serviço da sedução da clientela, em função de um *marketing* cultural. De crítico passa-se a curador, um trabalho que se confunde

em diversos aspectos com o de animador cultural. Ao responder ao poder institucional que move e promove o mundo artístico, ele parece abandonar cada vez mais a sua identidade crítica original, isto é, aquela que, segundo a origem etimológica grega do termo “krino”, entre outras acepções, é a atividade de discernir, de distinguir e de julgar. Ele passa a atuar pelos caminhos da comunicação, da pedagogia e do comentário, através dos quais as obras de arte são consumidas em meio ao fluxo da distância, da quase indiferença e da recepção massificada.

Do mesmo modo, a arte aparece através das exposições, em eventos efêmeros que trazem em si uma concepção específica e um cunho político. Basta observarmos as diversas bienais, as Documenta de Kassel, as grandes retrospectivas de artistas, as exposições temáticas nos vastos espaços museológicos contemporâneos para nos darmos conta que o produto artístico submete-se, não somente às exigências e ao perfil das estruturas institucionais, como também às formas de organização da cultura e da comunicação. Tem-se plena consciência que as exposições da arte atual, mais que nunca visam a difundir a informação sobre a arte em larga escala e que esse processo faz parte inerente da estrutura de apresentação das obras. A arte torna-se, não mais uma arena de diálogo dialético como no modernismo, mas sim, um campo de interesses in-



vestidos, em seitas licenciadas: em lugar da cultura, temos cultos.¹⁶ Transformando-se em espetáculo, como bem lembra Debord, ela distancia-se cada vez mais dos processos de análise. Referindo-se às notícias jornalísticas das exposições contemporâneas, lembra Hegewisch:

*Nelas as pessoas podem se identificar, falar e deixam-se levar por uma crítica na qual “a boa redação” importa bem mais que a análise do que está sendo exposto.*¹⁷

A autora ressalta a falta de exame da produção artística e do valor atribuído à forma dos textos. O contato com as obras é considerado cada vez menos importante, fazendo prevalecer sobre ele o efeito teatral das montagens das exposições. O culto quase sagrado, originado pelas estratégias de sedução das mostras, acaba por suprimir a atenção sobre a arte exposta; esta é substituída por um discurso sem palavras,¹⁸ que incentiva o prazer e o desejo de consumi-la. Iluminações específicas, cursos de arquitetura ambiental, presenças de objetos e documentos de raro alcance, fotografias, até mesmo música ambiental atraem o espectador de forma a envolvê-lo inteiramente no cenário. Ele se vê freqüentemente arrebatado pela qualidade da mostra e tende a não discernir as obras; a forma da exposição em si é o que fica efetivamente retido na memória, a exposição por si só passa a instituir-se como uma obra autônoma.

Assim, na atualidade, a arte vem a público através de um modelo no qual “tudo o que era diretamente vivido desvaneceu-se, recolhendo-se em uma representação”.¹⁹ A crítica e as exposições representam a celebração mercadológica que sempre foram, mas agora nutrem-se das características de expansão global. Apesar disso, sabe-se que as condições contextuais dos diferentes mundos artísticos não é homogênea. A representação vem a substituir a realidade dos fatos, e é nesse aspecto preciso que a “atuação da mídia oprime o sentido de local e de tempo, portanto o sentido histórico da existência da arte”.

Apesar da veiculação pela mídia de uma imagem universalizante do mundo artístico, sabe-se da sua falácia e da heterogeneidade que o constitui, conforme as diferentes culturas. Ao contrário do que a mídia propõe, há uma série de contextos distintos, com fórmulas de políticas culturais diferenciadas. E em cada um destes contextos faz-se necessário um exame crítico da mediação da arte, das intenções dos textos críticos veiculados, da concepção, programa e estrutura das exposições.

É neste sentido que não é cabível conceber o desaparecimento da figura do crítico de arte, como aquele que discerne os fatos. Este profissional é de importância essencial na atualidade, não mais como o “juiz” de obras isola-



das dos tempos de Diderot, mas sim, como alguém que atue como um crítico da arte dentro da diversidade das várias culturas. É o ato político necessário, pois ele está compreendido no entre-os-homens, no intra-espço.²⁰ Precisa ser capaz de compreender em profundidade os efeitos de uma mediação da arte em contextos determinados, identificar o caráter de suas especificidades circunstanciais, apesar da dominação mediática generalizante. Poderá discutir esta última, em relação à sua constituição nas malhas das comunidades específicas.

Este tipo de enfoque exige um novo modelo de propriedade pública, como identifica Thompson, que “centra sua atenção nos *processos*, através dos quais se formam juízos e tomam-se decisões”.²¹ O crítico e o novo curador necessitam deixar aparentes os seus conhecimentos particulares dos fatos artísticos, das suas articulações sociais, mesmo que estas sejam provisórias. Ser-lhes-á fundamental descrevê-las em seus movimentos, para poderem ser compreendidos em sua constituição política e histórica, local e temporal. Interessa agora tornar pública esta visão, conscientizar a comunidade, como fez Ronaldo Brito no Brasil dos anos 70-80. A liberdade de idéias e a sua ex-

pressão são condição de uma vida política democrática. É uma posição que urge ser reconquistada, mas somente possível na reestruturação de uma pluralidade de organizações mediáticas independentes.²² Nelas é possível assumir os diferentes pontos de vista, onde é permitido conceber os confrontos. É nesse sentido que se evoca a atuação do crítico de arte carioca Ronaldo Brito que, apesar do contexto mediático opressivo, sempre atuou politicamente através dos próprios veículos de mediação da arte, tais como em seus escritos sobre a arte e artistas, assim como nos catálogos das exposições que acompanhavam o processo das exposições.

Ao proporcionar à comunidade formas de conhecimento e de informação sobre o produto artístico, estimulando novas formas de posicionamento, propicia-se a formação incontestável de um juízo fundamentado através do intercâmbio simbólico. Para isso, torna-se imprescindível que sejam repensadas as novas constituições das exposições de arte, seu material de apoio, assim como os espaços para uma nova crítica que atravesse perspicaz as opressivas barreiras da mídia, oportunizando diferentes vivências da arte e especialmente novos modelos para as suas formas de mediação.



NOTAS

- ¹ Monique Sicard. "Eco-medio, la paire imparable". *Les Cahiers de Médiologie*, n. 6, 1998, p. 91.
- ² Cf. Donald Kuspit. *The new subjectivism. Art in the 1980th*. New York : Da Capo Press, 1993.
- ³ Cf. Bernard Lamizet. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- ⁴ Régis Debray. *Cours de médiologie générale*. Paris : Editions Gallimard, 1991, p. 15.
- ⁵ Cf. René Passeron. *Philosophie de la création*. Paris : Klincksieck, 1989. Nesta obra, o autor situa a poética como uma das ciências da arte que estuda o que "está em processo de se fazer, de se instaurar".
- ⁶ Jean Davallon. *De l'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 9. O autor faz referência nesta citação às exposições de arte, mas refiro-me aqui à mediação em geral.
- ⁷ Ronaldo Brito. "A arte pop de Antonio Dias". *O Globo*, de 16 de 10 de 1987.
- ⁸ Hal Foster lembra que o pluralismo é uma situação que concede uma espécie de equivalência: "a arte de diversas espécies passa a parecer mais ou menos igual". In: *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996, p. 36.
- ⁹ Cf. John Thompson. *Los media y la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. Segundo este autor, estes fluxos de comunicação global têm sido estudados mais minuciosamente nas ciências sociais, a partir do final da década de 60.
- ¹⁰ Cf. Thompson, *op. cit.*, p. 17.
- ¹¹ Cf. Walter Benjamin. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Editora Brasiliense S. A., 1985.
- ¹² Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens". *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- ¹³ Cf. Thompson, *op. cit.* Segundo o autor, a busca de uma visibilidade na mídia é uma das características centrais do processo social e cultural contemporâneo.
- ¹⁴ Emmanuel Kant. *A crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995. Sabe-se que Kant nunca chegou a encontrar efetivamente respostas definidas a esta questão, quando se referia ao juízo estético.
- ¹⁵ Marc Jimenez, *La critique: crise de l'art ou consensus du culturel?* Paris : Editions Klincksieck, 1995, p. 77.



¹⁶ Cf. Hal Foster, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷ Katharina Hegewisch. "Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations." *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX ème siècle*. Paris : Editions du Regard, 1998, p. 16.

¹⁸ Régis Debray, "Como as exposições se transformaram na própria obra de arte". *O Estado de São Paulo*, Caderno 2 / Cultura, 2/4/00, p. D7.

¹⁹ Guy Debord, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ Hannah Arendt. *O que é política? Fragmentos das obras póstumas compiladas por Ursula Ludz*. Rio de Janeiro : Bertrand do Brasil, 1998.

²¹ J. Thompson, *op. cit.*, p. 327.

²² Cf. J. Thompson, *op. cit.*

MÔNICA ZIELINSKY (Brasil): Doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte (Estética)
pela Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne.
Professora Orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da UFRGS.