

# Descontinuidade, deslocamento e desdobramento do espaço

na arte contemporânea

Sandro Bottene

Artista visual licenciado em Artes Visuais, bacharel em Artes Visuais (UNIQUÍ) e especialista em Artes Visuais Cultura e Criação (SENAC/EAD). Atualmente é mestrando em Artes Visuais (PPGART/CAL/UFSM) com ênfase em Poéticas Visuais. Bolsista CAPES. Atua no Grupo de Pesquisa Arte Impressa, Linha de Pesquisa Livro de Artista: Experiências Gráficas com o Livro Protótipo e no de Pesquisa em Artes: Momentos Específicos, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais.

**Resumo.** O presente artigo trata, de modo geral e breve, sobre a Arte Contemporânea e suas propriedades atuais, com enfoque especial, no contexto entre as fronteiras do espaço físico da obra com o da arte pública. Discute por sua vez, as implicativas da saída destas do espaço fechado para o ambiente externo. Apresenta, diante de tal circunstância, as questões de rompimento espacial tradicional provocada pelos artistas dos anos 60 com os territórios tidos sagrados em lugares de exposição como galerias e museus. E, além disso, mostra a inserção da arte no cotidiano das pessoas, a transformação da percepção estética e o contato e a interação mais direta, imediata e frequente junto ao espaço do espectador.

**Palavras-chave.** espaço, intervenção, percepção, arte contemporânea.

## Discontinuity, displacement and deployment of space in the contemporary art

**Abstract.** This article deals generally and briefly, about the contemporary art and its current properties, with special focus in the context between the boundaries of the physical space of the work, with the public art. It debates in turn, the output implicative of these from the closed space to the external environment. In such circumstance, it shows the issues of traditional spatial disruption caused by the artists of the 60s with the territories taken as sacred places of exposure such as galleries and museums. And, moreover, it shows the insertion of art in daily life of people, the transformation of the aesthetic perception and the contact and interaction more direct, immediate and frequent along to the space of the viewer.

**Keywords.** space, intervention, perception, contemporary art.



## Introdução

A arte contemporânea emergiu, a partir dos anos de 1960, quando inúmeros artistas passaram a apresentar obras e ações que não se enquadravam mais nos moldes tradicionais do Modernismo. A ênfase da visualidade então passou a se dar através de trabalhos experimentais e processuais. Em decorrência disso, da própria aparência e da constituição física do objeto que deixa o status de obra-prima, a arte lançou-se, conseqüentemente, para outros modos expositivos: ambientes e lugares do cotidiano que se metamorfosearam em museus e galerias no espaço público.

Assim, este discurso sobre o deslocamento e a (des)acomodação do espaço das obras na contemporaneidade, constitui-se pelo viés de três perspectivas: inicia pela fragmentação da continuidade das narrativas, segue com a abordagem da troca do fazer manual pela valorização do olhar e finaliza com o desdobramento de intervenções no espaço público que acabam ingressando no espaço convencional da arte e gerando novas percepções estéticas. A argumentação dá-se pela contribuição bibliográfica de autores e pensadores que discutem tais perspectivas com relevância no âmbito da arte contemporânea.

### A descontinuidade como continuidade na arte contemporânea

Partir da ação de definir, que significa ato de limitar ou demarcar, torna-se totalmente uma incoerência para iniciar uma abordagem sobre Arte Contemporânea. Mesmo assim, teóricos e pensadores a fazem e o texto aqui pode insinuar tal ação.

A estrutura – que talvez não exista – consiste justamente em denegar conceitos ou definições acerca da tendência que não estipula limites, nem regras, nem materiais ou suportes. O que caracteriza a arte atual é a quebra de territórios, é o trânsito livre, é a subversão. A arte contemporânea torna-se uma expressão que está em constante apropriação (in)devida, citando o velho para recriar o novo, ressignificando o trivial, valorizando e banalizando diversos contextos. Ela se instaura como uma esfera sem fronteiras e sem precedentes como ação legitimadora.

As transformações na arte pós-moderna são notáveis, pois a própria cronologia da história da arte perde o seu rumo sequencial. Nas palavras de Danto (2006, p. 15), “qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica”. Vivemos um momento da não existência das narrativas



clássicas. Não há mais, segundo o autor, uma história da arte. O que denomina ele como pós-histórica – a evidência está em intitulá-la de Pós-Moderna – é sua independência enquanto história. Sobre esta descontinuidade, Aumont (2004, p. 66) – teórico de cinema – menciona a “diferença radical das ‘novas imagens’, cujo tempo é ‘interativamente’ controlável, quase deformável”. Não há mais uma linha unilinear. As narrativas da pós-modernidade são fragmentos de imagens descontínuas que podem ser acessadas em qualquer ponto do tempo e organizadas de tal modo que sempre gere uma nova narrativa, se é que ainda se pode afirmar que se trate de tal.

Os movimentos artísticos organizados dão espaço para o surgimento de correntes e gêneros que são, na verdade, constituídos por um repertório de pluralidades. Essa qualidade de multiplicidade pode ser pensada além das questões desencadeadas pela antiarte de Marcel Duchamp (1887-1968), da arte conceitual e do processo sobre arte-registro pela linguagem da vídeo arte. A poética contemporânea talvez busque, sobretudo, apaziguar o instante e o momento, aspecto ou elemento captado pelos artistas impressionistas, tão fugaz e efêmero da sociedade pós-moderna atual. Para Heartney (2002, p. 7), “o Pós-Modernismo talvez se pareça com o reflexo de Narciso na água: ele se desintegra no momento em que se tenta pegá-lo”. A desmaterialização e o passageiro são questões da descontinuidade do espaço-tempo e fazem com que não se possa ter algo durável ou constante. Segundo Harvey (2012, p. 263), “a volatilidade e a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade”. Assim, abordar a arte contemporânea é tratar da sucessão de fenômenos da desordem e do interrupto. É deturpar e contestar a figura da arte. Em vista disso, seria correto afirmar que o rumo da continuidade da arte consiste justamente na frequência de suas sucessivas frações e reorganizações descontínuas do espaço-tempo?

### **Deslocamento e olhares no espaço**

Novas percepções, imposições ou preocupações emergentes demonstradas pelos artistas, na metade do século XX, instigaram os mesmos à busca por meios e formas inéditas de expressão, bem como à procura de locais que condissessem com suas expectativas para explorarem o espaço com seus trabalhos. Segundo Canclini (2012, p. 220), “a expansão da arte fora de seu campo, a democratização das relações sociais e a reutilização econômica, política ou midiática dos trabalhos artísticos criaram uma zona de intersecção entre artistas e espectadores”. Deslocar trabalhos para o espaço externo (fora do circuito expositivo convencional) é a característica crescente a partir da década dos anos



60 em virtude das obras apresentarem caráter efêmero, materiais perecíveis, dimensão monumental e a condição da interatividade – sem contar a recusa destas instituições perante a exposição de tais trabalhos. A migração de obras do espaço tradicional de galerias e museus foi inevitável e o espaço público (aberto) se torna uma das alternativas. Para Archer (2001, p. 144),

o sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida. A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de contornar este dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição e os meios de comunicação – televisão, rádio e publicidade – como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias.



Fig. 1. Robert Smithson: *Pier em espiral*. Abril de 1970. Rocha negra, cristais de sal, areia, terra. Estrada espiralada de 4,5 m largura x 457 m de comprimento. Lago Rozel Point, águas do Great Salt Lake, Utah. Fonte: Archer, 2001.

A efervescência de uma sociedade consumista e as implicativas sociais favoreceram a procura e a experimentação por novos “hábitats” para abrigar a arte. Assim, ela também passa a ocupar o mesmo espaço do público e, simultaneamente, torna-se pública, acessível e mais próxima do espectador – ao menos tendo o contato como referência. No entanto, Canton (2009, p. 42) argumenta que, “o lugar público, que seria o lugar de todos, passa ao *status* de lugar de ninguém. É abandonado, maltratado, sujado, ignorado, sucateado”. Essas são algumas das aspirações encontradas no embate da pós-modernidade. E, em vista de tais



questões, suscitando a preservação e a recuperação de ambientes degradados, que alguns artistas da década de 60 também realizavam intervenções fora do ambiente tradicional expositivo na ânsia de se inserirem nesse novo espaço do contexto poético. Além disso, esse deslocamento servia para discutir os temas e os assuntos conflitantes do panorama produtivo contemporâneo.

Na linha de exploração de espaços, o artista Robert Smithson (1938-1973) torna-se pioneiro, sobretudo trabalhando com ambientes naturais utilizando como matéria-prima a própria natureza (Fig. 1). Em seus escritos, ele diz que “um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista e sua ‘arte de ver’ ao valorizar apenas objetos de arte” (SMITHSON, 2009, p. 197). O olhar se torna um dos mecanismos importantes da segunda metade do século XX e a disseminação desta ferramenta perceptiva impulsiona a arte e revigora o seu fôlego nas novas produções. Walter Benjamin trata desse aspecto no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*<sup>1</sup>: “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. [...] o olho apreende mais depressa do que a mão desenha” (BENJAMIN, 1994, p. 167). A valorização do olhar e do conceito ganham adeptos, se constitui uma crescente característica pós-moderna deixando a forma e os padrões da estética em segundo plano.

### **Desdobramentos, intervenção e percepção**

O espaço da arte atual mostra-se resignificado quando rompe fronteiras e não estabelece mais um lugar próprio da obra e outro do público. Segundo Cattani (2002, p. 43), “na análise da arte contemporânea, o lugar nunca parece estar lá onde pensamos que esteja”. O lugar da arte toma forma quando decidimos ou optamos por construí-lo. Para Cauquelin (2008, p. 84), “estamos, pois, não mais no mundo dos lugares, como as galerias e o mercado, nem por nem contra, nem dentro nem fora, mas em um espaço neutro onde o apagamento das formas é a fonte de formas inéditas de arte”. Seguindo este pensamento, Augé (1994, p. 38) ressalta que “o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço”. É em vista disso que, através de experimentos e situações cotidianas, espaços transformados – mesmo que passageiramente – podem vir a tornar-se um local de expressão poética.





Fig. 2. Robert Smithson: *Um Não-Lugar*, Franklin, New Jersey, 1968, caixa de madeira pintada e pedra calcária, 16 x 82 x 103 cm, Museu de Arte Contemporânea, Chicago.

Fonte: Krauss, 1998.



Fig. 3. Richard Long: *Uma linha feita pelo andar*, 1967, fotografia, Anthony d'Offay Gallery, Londres. Fonte: Wood, 1998.

A transição do ambiente convencional torna-se imaginativo quando segue o impensável, o intransitável. O lugar se redimensiona produzindo uma nova acomodação para novamente desacomodar e assim por diante. Trata-se do processo, do retrocesso para avançar. Para Augé (1994, p. 108-9) “o que é significativo na experiência do não-lugar é sua força de atração, inversamente proporcional à atração territorial, ao peso do lugar e da tradição”. Este pensamento ou deslocamento de valores também foi outro elemento encontrado pelo artista Robert Smithson em seus *nonsites*<sup>2</sup> (Fig. 2) para ressignificar a matéria-prima retirada de seu espaço natural (aberto) e regressar ao espaço convencional (fechado) – no caso a galeria de arte. Ocorre um desdobramento quando o lugar externo passa a existir substancialmente dentro de outro – o interno. Assim, obras concebidas originalmente no espaço aberto – que inicialmente sofreram rejeições das instituições – adentram novamente no circuito expositivo tradicional da arte. É como um teste, isto é, após sua aceitação no espaço público, elas têm o aval de legitimação para circular em museus e galerias.



Outros trabalhos que percorreram o mesmo trajeto também se encontram hoje expostos em galerias. É o caso da intervenção realizada por Richard Long (1945) que, através da sua ação de vai e vem – caminhar – deixou marcado no solo o seu percurso (Fig. 3). Os registros desse trabalho passaram a residir no espaço expositivo tradicional. Conforme Wood (1998, p. 204), “seu efeito não depende tanto das relações formais internas da exibição individual quanto de um tipo de ressonância estabelecida entre a obra e o ambiente”. Outro exemplo questionador trata-se dos trabalhos produzidos por Christo Javacheff (1935) e sua esposa Jeanne-Claude (1935-2009) que tradicionalmente embrulham espaços exteriores. Em um de seus projetos, no entanto, eles acabaram empacotando, além da vista externa do prédio, todo o ambiente interno do Museu de Arte Contemporânea de Chicago (Figs. 4 e 5). A intervenção rompeu com convenções espaciais, não mais estabelecendo distinção entre ambientes nos quais uma obra possa ou não estar exposta. Esses exemplos apresentam-se como transgressões do espaço e levam as próprias ações dos artistas ao livre trânsito expositivo. O’Doherty (2002, p. 76) aponta que “a intervenção nos abre os olhos. Para ter efeito, depende do contexto de ideias que ela tenta modificar e no qual se insere. Talvez não seja arte, mas se parece com arte e, portanto, tem uma sobrevida em torno e próxima da arte”. Essa inversão ou invasão é própria do discurso da arte contemporânea que admite a quebra de fronteiras dentro de suas fronteiras (des)estabelecidas.



Figs. 4 e 5. Christo e Jeanne-Claude: *Museu de Arte Contemporânea embrulhado*, 1969, parte interna e externa do prédio, tecido e corda, Museu de Arte Contemporânea, Chicago.

Fonte: O’Doherty, 2002.



A miscigenação do espaço do nosso cotidiano com o da obra estabelece uma rede de reflexões infinitas. Brian Massumi<sup>3</sup>, teórico canadense que estuda a percepção, o afeto e as novas tecnologias na cultura visual, diz que devemos passar da ideia que a forma é algo sempre fixo, não existe forma estável. A resposta do participante determina o que acontece e que a interação produz uma variação e que essas variações são infinitas na arte. Para Montes (1998, p. 283), “a arte pública sugere um deslocamento do olhar que nos arranca da opacidade do habitual e do conhecido para nos obrigar a desvendá-lo sob outras perspectivas”. Intervir em um espaço transitório, aberto e tido como público é uma forma de comunicar-se apresentando ao espectador o olhar poético da arte através de signos visuais que denunciem, critiquem e expressem livremente uma intenção a ser manifestada.

A inovação dos criadores interage com a compreensão e a incompreensão do público, com o repúdio institucional ou as tentativas de assimilá-lo. Não há fronteiras claras nem duráveis. Longe das definições essencialistas da arte, o desejo de reafirmar a autonomia dos espaços de exibição e consagração deve pressupor que o que se continua chamado de arte é o resultado de conflitos e negociações com o olhar dos outros (CANCLINI, 2012, p. 220).

A arte pública é o reflexo desse processo que se torna valorizada na medida em que é aceita. Sua satisfação democrática não pertence apenas ao artista, mas ao coletivo. Costa (2004, p. 133) ressalta que, “reconhece-se cada vez mais que o público é parte integrante da obra de arte, e que sua participação maior ou menor, mais ou menos bem-sucedida, depende de entendimento, informação e vivência”. O papel da arte pública, conforme seus propósitos conquista o espectador elevando sua presença como peça fundamental na condição de fruidor, interagente e até produtor de arte.

### Considerações finais

Ao finalizar este breve discurso sobre arte contemporânea, com ênfase sobre o espaço expositivo e as mudanças provocadas pelos trabalhos e ações que surgiram a partir dos anos de 1960, não se pretende apontar ou delimitar qual deve ser o espaço apropriado da exibição de uma obra atual. Longe disso, a discussão apresentada procura demonstrar que, em virtude da multiplicidade dos processos desenvolvidos sobre a implicativa do espaço – entre o deslocamento e a (des) acomodação, os artistas e suas respectivas obras adquiriram um trânsito livre e passaram a transgredir qualquer regra sobre o local de construção/exposição de um trabalho. E, através de questões de ordem material, visual ou processual, permitiu-se a criação de um circuito espacial que viabiliza a passagem de uma



obra no espaço público, bem como sua ida à galeria de arte convencional e vice-versa. Uma das perspectivas da contemporaneidade na arte consiste na troca e na contribuição de informações que cada local/ambiente pode fornecer tanto à singularidade da obra exposta quanto à percepção do público que a observa. Assim, percebe-se que todos os espaços possuem propriedades reflexivas e podem gerar ambientes artísticos que, juntamente com a obra e o público, tornam a arte cada vez mais instigante.

<sup>1</sup> Texto escrito por Walter Benjamin em 1936 e publicado em 1955.

<sup>2</sup> Arranjos aleatórios em grandes pilhas ou caixas de madeira ou metal que contenham fragmentos de rochas, cascalho e restos geológicos selecionados em pedreiras e minas abandonadas da Pensilvânia e de New Jersey.

<sup>3</sup> Em entrevista ao V2\_Institute for the Unstable Media.

## Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a)

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do século)

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas; v. 1)

CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea)

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa*



- em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 35-50. (Coleção Visualidade)
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as artes)
- COSTA, Cristina. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Movimentos da arte moderna)
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção a)
- MASSUMI, Brian. *The thinking-feeling of what happens: a semblance of a conversation*. Disponível em: <<http://www.senselab.ca/inflexions/pdf/Massumi.pdf>>. Acesso em: 20 mai 2013.
- MONTES, Maria Lúcia. Arte pública e cultura brasileira. In: MIRANDA, Danilo Santos de (coord.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. (Trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizada pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996)
- O'DORHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a)
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 182-197.
- WOOD, Paul. et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

