

> REAÇÃO E REJEIÇÃO: O GRANDE PÚBLICO E A RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

SARA RAQUEL de ANDRADE SILVA

> sara.andrade@live.com

Doutoranda

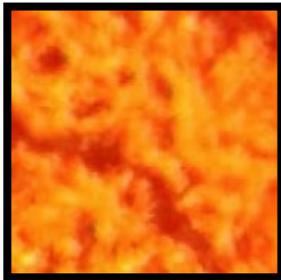
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo>

O objetivo deste artigo é analisar a recepção de duas manifestações artísticas contemporâneas – a exposição “Queermuseu” do Santander Cultural e a performance “La Bête” do artista Wagner Schwartz - que deram origem a debates amplamente divulgados pela mídia e pelas redes sociais. Enfoco a rejeição do grande público e os argumentos mobilizados nessa reação a fim de entender as justificativas de que dispõem os atores para construir uma opinião sobre o valor das expressões submetidas à apreciação.

Palavras-chave>

Arte contemporânea; Público; Rejeição.



> REAÇÃO E REJEIÇÃO: O GRANDE PÚBLICO E A RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

SARA RAQUEL DE ANDRADE SILVA

> Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Introdução

Os meses de agosto e setembro de 2017 ficaram marcados pela abertura de duas manifestações artísticas que viriam a ser foco de debates acalorados nos meses que se seguiram: A exposição “Queermuseu”, promovida pelo Santander Cultural em Porto Alegre, e a performance “La Bête”, do artista Wagner Schwartz, realizada na abertura da mostra Panorama de Arte Brasileira no MAM-SP. Ambas as expressões foram centro de discussões animosas na mídia e redes sociais motivando ainda protestos contrários à sua continuidade.

A exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, tinha como intenção “acionar a questão da diferença sob uma perspectiva queer, [...] com uma abordagem canibalista, nos termos do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, convergindo para uma questão de gênero”¹. Na exposição, com 264 obras de 85 artistas – que incluía artistas consagrados como Ligia Clark, Candido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão – “os cânones restritivos do cânone artístico não são mais dominantes, e o aparato museológico mostra-se desestabilizado”. Nas palavras de seu curador, também não havia homofobia, embora o tema fosse pensado como meio de explicitar como esta seria “pervasiva” na cultura².

Com abertura em 15 de agosto e média de público de 700 pessoas por dia, não houve incidentes até a manhã de 6 de setembro, quando o advogado César Augusto Cavazzola Júnior publicou um texto no site Lócus³, no qual acusava o Santander Cultural de promover a pedofilia, pornografia e arte profana em exposição. A partir de então postagens e comentários nas redes sociais, contrários à exposição, se multiplicaram. Grupos liberais e conservadores passam a se manifestar, reivindicando o fim da mostra; páginas na internet aconselham o encerramento das contas no banco Santander; o Ministério Público passou a receber notificações sobre o conteúdo da exposição. Frente à grande repercussão e mobilização negativa, principalmente nas páginas do Santander Cultural em redes sociais, a instituição decidiu encerrar a exposição no dia 10 de setembro, quase um mês antes da data prevista, 8 de outubro. O encerramento da exposição levou manifestantes contra e a favor a

1 Gaudêncio Fideliz, curador da exposição, em texto para o jornal ZeroHora. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/curador-explica-como-sera-o-queermuseu-nova-exposicao-no-santander-cultural-9867491.html>, acesso em 1 de dezembro de 2017.

2 Ver nota anterior.

3 Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre, Disponível em: <http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/> Acesso em 2 de dezembro de 2017.

protestarem no centro de Porto Alegre, havendo enfrentamento com a polícia.⁴

Algumas semanas depois, uma nova polêmica envolvendo uma manifestação artística voltaria a ser centro de discussões e protestos: a performance “La Bête”, do artista contemporâneo Wagner Schwartz. Apresentada no dia 26 de setembro, na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no MAM-SP, a performance é inspirada na obra “Bichos” de Lígia Clark, feita de chapas metálicas que podem ser manuseadas pelos espectadores se transformando em diferentes formas, ou “bichos”. Na performance de Schwartz, o artista nu manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série de Lígia Clark e convida o público a articular de diferentes partes de seu corpo por meio de suas dobradiças⁵.

Vídeos e fotografias feitas durante a apresentação, e que mostravam uma criança que tocava o calcanhar do artista, tornaram-se alvo de críticas nas redes sociais. Comentários contrários à performance acusavam-na de incentivar a pedofilia; no sábado seguinte à apresentação, manifestantes protestaram em frente ao MAM-SP e agrediram, física e verbalmente, alguns funcionários da instituição⁶.

Ambos os casos têm em comum a forte reação do público ao conteúdo das obras, a mobilização em massa de pessoas, que, temporariamente se organizaram para protestar contra as manifestações artísticas, instituições que as promoviam e pessoas responsáveis por sua organização e realização, o forte envolvimento da mídia e o acionamento de procedimentos legais de acusação dos envolvidos. Com a judicialização dos protestos, o artista Wagner Schwartz e o curador Gaudêncio Fidélis foram convocados a prestar depoimento em condução coercitiva pela Comissão Parlamentar de Investigação dos Maus-tratos⁷.

Por meio de rápida observação feita a partir dos comentários enviados por leitores das páginas dos jornais que acompanharam o desenrolar dos acontecimentos é possível observar uma variedade de conteúdo dos argumentos elencados contra as manifestações artísticas. Embora o desrespeito à moral apareça como principal argumento contrário - contendo, dentro de seu espectro, acusações de incentivo à pedofilia, desrespeito a crenças religiosas, promoção da obscenidade e desrespeito a família – surge também o questionamento acerca das definições da forma artística, debatendo os limites entre arte e não arte.

2. Desconstruindo critérios de apreciação

Embora historicamente a estética tenha constituído um critério indispensável de julgamento artístico, nos casos em questão, raramente os argumentos se voltam para a “au-

4 Protesto em frente ao Santander Cultural termina com briga entre manifestantes, confronto com a PM e dois presos. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/protesto-em-frente-ao-santander-cultural-termina-com-briga-entre-manifestantes-confronto-com-a-bm-e-dois-presos.ghtml> Acesso em 2 de dezembro de 2017.

5 Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>. Acesso em 5 de dezembro de 2017.

6 Funcionários do MAM são agredidos em protesto contra performance. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/funcionarios-do-mam-sao-agredidos-em-protesto-contr-performance/> Acesso em 3 de dezembro de 2017.

7 CPI pede condução coercitiva de artista que fez performance nu. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/cpi-pede-coercao-coercitiva-de-artist>. Acesso em 3 de dezembro de 2017.

sência de beleza” como fator de desqualificação da arte. Segundo Heinich (1996, p. 194) o deslocamento da avaliação de um critério objetivo, como é a estética, para a ordem do subjetivo, das impressões pessoais no contato com a obra de arte, corresponde a uma estratégia de minimização do próprio julgamento frente ao desconhecimento dos critérios pelos quais a arte contemporânea deve ser avaliada.

Esse desconhecimento se deve em grande parte à desconstrução sistemática dos cânones artísticos e à redefinição dos limites entre o que é e o que não é arte. Martha Buskirk (2005) escreve sobre esse processo dando enfoque a algumas dimensões que, antes consideradas constituintes substanciais aos objetos artísticos, vem sendo atualmente contestadas pelas práticas da arte contemporânea. A autora aborda exemplos que ilustram de que maneira aspectos como autoria, autenticidade, originalidade e permanência vêm sendo questionados e transformados nas práticas artísticas atuais.

Partindo da análise de obras contemporâneas, Buskirk analisa a forma como atributos do objeto de arte vão sendo subvertidos pela própria *práxis* artística, que constantemente tenciona os limites entre arte e não arte. É nesse sentido, por exemplo, que a autoria e a autenticidade são questionadas quando objetos retirados do cotidiano começam a ser incorporados pelo campo artístico, sem interferência da mão da artista e passam a ser encontrados em museus e galerias; há ainda, segundo essa mesma lógica, a possibilidade de um mesmo objeto apresentar sentidos diferentes dependendo da intenção, trajetória e escolhas feitas pelo artista. Esse é o caso do urinol, um objeto manufaturado e comum que, depois do *readymade* de Duchamp passa a fazer parte do repertório artístico e se torna uma referência na história da arte. Buskirk apresenta, ainda, três exemplos de como o uso de objetos assumem significados diferentes a partir das trajetórias dos artistas e dos contextos em que são colocados: A obra “Fountain” de Sherry Levine, “Public Toilets” de David Hammons e “Three Urinals” de Robert Gober.

O urinol figura como ponto central nas obras dos três artistas, no entanto, as peças incorporam valores diferentes, de acordo com as configurações e características que são ressaltadas por seus autores. Enquanto Levine põe em pauta questões de gênero ao ressaltar e comparar o formato curvilíneo do objeto ao corpo feminino, o arranjo feito por Gober, três urinóis em formato quadrado que lembram o torso masculino, dispostos um ao lado do outro, visa discutir a identidade homossexual e, de maneira mais sutil, o agravamento do contágio da AIDS na década de 1980. Hammons, por sua vez, prende urinóis em troncos de árvore, fazendo um comentário irônico sobre as convenções sociais que removem uma função corporal natural para os limites de um tipo específico de espaço construído e, ao mesmo tempo, reproduz a marcação territorial que um animal poderida fazer através da urina em uma floresta (BUSKIRK, 2005, p. 60). Em cada um desses casos o artista opera um ato de recontextualização, deslocando um objeto familiar e cotidiano para um contexto novo e inusitado.

É difícil pensar, hoje, o que não poderia aparecer dentro de um museu de arte;

segundo Buskirk, a crítica às convenções institucionais, que constituía um aspecto importante na arte conceitual das décadas de 1960 e de 1970, ajudou a estabelecer como arte objetos cotidianos, instalações efêmeras e a incorporação de elementos que, fora do contexto em que são colocados, não seriam tratados como arte. Influem para essas novas escolhas estéticas o fascínio com a retórica da exposição, a análise das práticas e a transformação do espaço institucional, incluindo a possibilidade de sair desses espaços na realização de um trabalho artístico. Nesse processo, o museu de arte abre espaço para discutir trabalhos com uma agenda política explícita. Tornando a circunstância como parte da obra, os artistas passam a produzir cada vez mais um *corpus* maior de obras que não podem ser entendidas isoladamente, uma vez que o contexto é, de fato, intrínseco ao seu trabalho (BUSKIRK, 2005, p.165).

A exigência da arte contemporânea de que se ultrapassem os limites do senso comum e da própria noção de arte faz com que se conteste sua validade como período histórico de produção artística, como foram a arte clássica e a arte moderna. Nathalie Heinich (2014) define a arte contemporânea como sendo, principalmente, um jogo de limites em que se instala um novo paradigma; o tencionamento desses limites acaba por impor mediações técnicas ou sociais - como a fotografia - que garante a durabilidade da obra e o texto ou discurso, que tornam-se extensões para além da materialidade do objeto produzido. Nesse sentido, assim como o contexto se tornou parte da obra, também o discurso torna-se parte da proposta artística.

Para a autora, ultrapassar as fronteiras da arte em sua acepção tradicional significa a imposição de um número maior de mediações entre espectador e obra, uma vez que a relação direta entre eles tem sido cada vez mais difícil. Essas mediações, para além do discurso, pertencem a diversas categorias, podendo ser atores (como curadores, expositores, galeristas), instituições (como museus, centros de arte) e objetos, tais como livros, catálogos e revista de arte, fotografias. Mediações podem ser palavras, como a assinatura do artista ou imagens e suas reproduções (HEINICH, 2014, p. 380). À essas categorias de mediação, Heinich apresenta uma última, a das representações mentais específicas às várias categorias de atores; estas, ao contrário das pessoas, instituições, objetos, palavras e imagens, não podem ser diretamente observadas, elas são percebidas apenas por meio dos comentários sobre as obras ou, às vezes, por gestos, como no caso do vandalismo. Esses limites mentais são, para a autora, classificações genéricas que representam mediações de arte que determinam a introdução de uma obra em uma categoria ou seu posicionamento em uma escala de valores (HEINICH, *Ibid.*).

Assim, critérios artísticos, mesmo implícitos, mas que são compartilhados por pessoas em um mesmo contexto, devem ser pensados como mediações fundamentais às obras de arte contemporânea. Essas mediações que dificilmente existiam na arte clássica e moderna, tornam-se cada vez mais necessárias, na medida em que a obra se afasta do senso comum e das expectativas dos espectadores. Quanto mais autônomo se torna o campo da

arte contemporânea, mais independente das regras ou expectativas também se tornam as obras, o que explica a quantidade cada vez mais numerosa de mediadores.

Por não consistir mais exclusivamente em um objeto, mas em todo um conjunto de operações, ações e interpretações provocadas pela proposta do artista, essa transgressão é a principal razão pela qual muitos permanecem “outsiders”, sem sequer compreender o que precisa ser compreendido. Um exemplo famoso que ilustra a tese da autora é o famoso *readymade* “Fonte” de Duchamp. Nessa obra, a arte não está no objeto ou no material, mas no ato de propô-lo a uma exposição como objeto artístico, nos comentários que gerou, nos protestos e atos de vandalismo que provocou e, posteriormente, na sua incorporação ao *corpus* artístico institucional. Heinich (2014) afirma que, nesse caso, a obra de arte abandona o objeto e reside no contexto, nas palavras, nas ações, nos números, nas pessoas e coisas.

Se se considerar o contexto como parte constituinte da obra, as críticas às manifestações artísticas sob análise tornam-se mais compreensíveis quando levamos em conta que o contexto de sua execução está sendo ignorado. Tomando como exemplo a performance “La Bête”: Para que a proposta do artista seja compreendida pelo público, faz-se necessário que esse mesmo público tenha conhecimento da obra de Ligia Clark, da qual faz referência, bem como esteja familiarizado com a linguagem e histórico da performance, em que a nudez e a interatividade são repertórios comumente acionados.

A crítica à arte contemporânea em casos similares deve estar atrelada à dificuldade do público não iniciado em perceber as mudanças nas práticas desse tipo de arte em relação, por exemplo, à arte moderna, bem como em assimilar a mudança de paradigma operada pela arte contemporânea. Nesse sentido, não é inesperado que a crítica ao valor estético das obras seja tão escassa: o deslocamento do julgamento estético objetivo para a esfera da ética e da moral pode corresponder a uma estratégia de minimização do próprio julgamento, quando o sujeito se crê insuficientemente qualificado para produzir uma avaliação aplicada à obra em si (HEINICH, 1996, p.194).

3. Valor e julgamento na arte contemporânea

Nathalie Heinich (2014) aponta que, frequentemente, aqueles que reagem negativamente às obras de arte contemporânea o fazem sabendo-as investidas de intenção artística sem, no entanto, avaliarem segundo essa ótica; ao contrário, recorrem aos valores do mundo cotidiano para construir seus argumentos. Para a autora, esse tipo de apontamento “purificador”, central da discriminação entre arte e não arte, constitui por si só uma categoria separada e comum a tudo que visa preservar a identidade de um ser, objeto, contra ataques, degradações, desrespeito de tradições ou fronteiras, sendo comum a tudo que visa “preservar” o que se considera importante. Ele é dotado de grande plasticidade, podendo assumir formas que remetem tanto ao fundamentalismo quanto a racionalidade, à demarcação, ou a preservação, atuando em diversos “campos” de sentido.

Nessa perspectiva, a autora localiza dimensões do mundo cotidiano que são mais

frequentemente acionadas para formular julgamentos à arte contemporânea, variando o argumento da pureza em relação ao conteúdo/situação relacionados à obra de arte em questão. Heinich descreve seis esferas de registros que se atrelam ao discurso da pureza e comumente se combinam entre si na construção de um argumento que desqualifique a produção contemporânea. Assim, Heinich aponta o registro “doméstico”, como aquele que, na tentativa de preservar a integridade do passado ou território, é acionado quando a arte contemporânea é acusada de privilegiar artistas outros que não os locais. A autora observa, no entanto, que esse tipo de registro é raro e mais comumente invocado em conversas privadas ou por atores distantes do mundo da arte. Outro registro também pouco invocado é o “funcional”; nele estão inscritas queixas que se relacionam a transtornos que impedem o trânsito ou são percebidos como inúteis ou supérfluos.

Em oposição a esses dois primeiros argumentos, raramente propostos para protestar contra a arte contemporânea, a autora localiza outros três registros, muito mais frequentes na construção de argumentos contrários; assim, os registros de valor “econômico”, “cívico” e “ético” são quase onipresentes na crítica a esse tipo de manifestação artística. A esfera do valor econômico permite reduzir as obras à valoração e racionalização monetária, enfatizando a relação entre “despesas” e “benefícios” dos objetos em questão. É nesse círculo que figuram argumentos como “é caro para o que é” ou “o dinheiro gasto com isso poderia ser investido em causas realmente importantes, como o combate à pobreza”. Em conjunto com o argumento econômico, em geral se enfatiza a esfera “cívica”, quando o investimento financeiro provém de cofres públicos que, de acordo com o que é defendido, deveria ser gasto em conformidade com o interesse geral.

Também atrelado a essas duas esferas de argumentação, o registro “jurídico” corresponde à formalização do argumento cívico quando desdobrado em atos que desencadeiam uma queixa formal ou processo judicial. A autora salienta que tal situação é incomum, pelo elevado grau de tecnicidade, podendo ocorrer, contudo, quando a causa em questão é assumida por associações, como aconteceu, por exemplo, no caso do artista Daniel Buren⁸.

Embora os registros econômico, civil e jurídico sejam relatados como acompanhados pela sensação de que se comete uma injustiça, o sentimento de desrespeito à norma é, no entanto, mais frequentemente invocado na formulação de um registro “ético” de indignação. Nessa esfera, de maneira geral, os argumentos se constroem contrários às transgressões de valores morais, religiosos, diante de injustiças, maus tratos ou de tudo que é visto como contrário à equidade. É também nessa esfera que se situam as alegações que buscam desvelar os artistas que recebem mérito imerecido, à falta de competência técnica ou ausência de talento, alegações estas que são ilustradas por comentários como “qualquer um pode fazer igual” ou “até uma criança seria capaz do mesmo”.

8 Daniel Buren, artista francês responsável pela instalação “Les Deux Plateaux”, em 1986, no Palais Royal em Paris. A obra de Buren foi alvo de mobilização pública contrária à sua permanência e ações judiciais, por seu custo e inadequação a um marco histórico, que levou a Comissão dos Monumentos Históricos a se opor ao plano. A corte, no entanto, deliberou a favor do artista (Heinich, 1997, p. 119).

Tanto na exposição “Queermuseu” quanto na performance “La Bête”, podemos perceber a articulação destes três últimos registros de julgamento. Ambas as expressões atraem para si críticas à transgressão de valores morais e são vítimas de mobilizações judiciais contra seus responsáveis. O registro da esfera econômica também é acionado, contudo, recai apenas sobre a exposição “Queermuseu” pelo uso de dinheiro público cooptado por meio da Lei Rouanet de incentivo à cultura.

Nessa perspectiva, dar enfoque apenas aos objetos sobre os quais recaem a rejeição não seria o suficiente para entender de que maneira tais articulações contrárias são acionadas. As obras acusadas de intolerância religiosa e de incentivo à pedofilia e zoofilia são descritas por seus autores de forma que divergem amplamente das opiniões de seus opositores. Temos como exemplo uma das obras acusadas de incentivar a zoofilia, a pintura “Cena de Interior II” da artista Adriana Varejão. Retratando práticas sexuais existentes, sejam elas históricas, baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil, a obra, de acordo com a artista, busca jogar luz sobre coisas que muitas vezes acontecem escondidas,⁹ pela simples representação dessas práticas. A ilustração explícita das práticas nas quais se inspira a pintura acabou por provocar um sentimento contrário daquilo que discute; de acordo com uma nota do Santander Cultural, essas criações estavam ali “justamente para fazer refletir sobre desafios que devemos enfrentar em relação a questões de gênero, diversidade, violência entre outros”¹⁰ Talvez um exemplo mais claro dessa disparidade entre crítica/conteúdo seja a performance de Wagner Schwartz: acusada de incentivo à pedofilia, o trabalho apresentado não teria conteúdo erótico, limitando-se a uma leitura interpretativa da obra “Bicho” de Lygia Clark¹¹.

É interessante notar que, embora as manifestações artísticas em questão tenham sido amplamente criticadas, artistas, curadores, críticos e atores ligados ao mundo das artes em geral se posicionaram em seu favor, apontando uma interpretação errônea do conteúdo por elas abordado. Dentre as obras mais atacadas na exposição “Queermuseu” por exemplo, despontam nomes como Adriana Varejão, Bia Leite e Fernando Baril, artistas reconhecidos na cena da produção de arte atual. Segundo Heinich, esse desacordo no entendimento de iniciados e especialistas nasce do descompasso entre as referências mobilizadas pelos dois públicos. Para os não iniciados, o referente para apreciar um objeto sem as características canônicas de uma obra de arte tende a ser o mundo cotidiano, nesse sentido, os valores de julgamento aplicados são os mesmos desse mundo ordinário; para o público iniciado, contudo, o único referente pertinente a ser considerado é a história da arte, história essa especializada e que ultrapassa a cultura escolar (HEINICH, 1996, p. 201).

9 Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 6 de dezembro de 2017.

10 Nota do Santander Cultural, disponível em: <https://www.facebook.com/SantanderCultural/photos/a.544232225782349.1073741828.238397729699135/731386040400299/?type=3&theater>. Acesso em 3 de dezembro de 2017.

11 Nota de posicionamento do MAM-SP, disponível em: <http://mam.org.br/2017/09/29/nota-de-esclarecimento/>. Acesso em 3 de dezembro de 2017.

Os casos relatados discorrem ainda sobre uma outra questão: a crença dos gestores e dirigentes da cultura na universalidade do valor da arte. Essa noção, fundada pelos paradigmas que regeram às políticas de democratização da cultura iniciadas nos anos de 1960, crê que, para ser apreciada, a arte deve apenas estar acessível a todos. Essa perspectiva leva a homogeneização do contato que ignora as diferentes trajetórias educacionais dos públicos. Assim, qualquer pessoa que desconheça a história da arte especializada com a qual dialogam as obras da arte contemporânea, é confrontada por obras que claramente atentam contra os valores artísticos tradicionais, valores esses que foi ensinada a admirar; frente a ausência de referencial artístico e estético, esse público aproxima seus critérios de julgamento a uma esfera sobre a qual têm domínio argumentativo, trazendo assim valores do mundo ordinário para formular suas avaliações.

Se gestores e curadores acreditam conhecer as relações do público, é importante lembrar que esse público se restringe ao universo dos círculos de que participam, fazendo com que o pequeno público especializado com o qual têm contato se transforme em metonímia do grande público, que permanece fora dessa percepção (BOTELHO, 2011, p. 15). Quando questionado se teria pensado na perseguição conservadora, Gaudêncio Fidélis, o curador da “Queermuseu” responde “Correndo o risco de parecer ingênuo, eu confesso que, em nenhum momento... e olha que eu já fiz exposições que levantaram muito mais polêmica. Na Bienal do Mercosul, houve um ataque à obra *Tropicália*, do Helio Oiticica. Mas foi um ataque de outra ordem, não era de teor moralista, como esse. Eu já organizei mais de 50 exposições, mas eu não imaginei e nem houve, no processo de gestação, organização e nos 26 dias que a exposição esteve aberta, não houve qualquer manifestação negativa em realização da exposição ou em relação a obras específicas”¹².

As rejeições, embora não coerentes a um discurso artístico ou estético, não são, contudo, desprovidas de sentido; elas apelam para valores outros que não de ordem artística, mas testemunham emoções fortes o suficiente para engendrar argumentos que se reportam a valores bastante legítimos em outras circunstâncias (BOTELHO, 2011, p. 16). Na falta de uma sintonia de registros, artistas e curadores afastam os questionamentos apontando que as críticas não correspondem ao conteúdo das obras. Indagado quanto o conteúdo da crítica, o curador Gaudêncio Fidélis defende que não há nada na exposição que corresponda às acusações¹³. A indignação do grande público invoca valores que, não se referindo aos problemas específicos da criação artística e sua história, levam os especialistas a não reconhecê-la como pertinente, recusando-a de saída. O requisito de se mobilizar elementos estéticos, artísticos e específicos da história da arte, necessários para apreciar a arte contemporânea, forma um universo particular restrito e voltado para si mesmo, que não encoraja a abertura àqueles que não dominam suas referências. Antes de constituir um ataque, as rejeições à arte contem-

12 Atitude do Santander de cancelar mostra ‘se traduz como autoritária’, diz curador, disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2017/09/12/atitude-do-santander-de-cancelar-mostra-se-traduz-como-autoritaria-diz-curador/>. Acesso em 7 de dezembro de 2017

13 Ver nota 11

porânea são uma defesa à agressão sentida por seus acusadores: a agressão contra os valores artísticos que aprenderam a respeitar. Nesse sentido, seria prudente pensar na oposição de paradigmas estéticos em que se disputa a legitimação do que pode ou não ser chamado de arte (BOTELHO, 2011, p. 17).

4. Considerações Finais

Para entender a reação e, neste caso, a rejeição à arte contemporânea, faz-se necessário considerar três dimensões relacionadas à ação – objetos, sujeitos e situações (HEINICH 1997, p.125). Abrir espaço para entender como sujeitos e situações se articulam na relação com o objeto é imperativo se considerarmos que a experiência estética, em grande parte apoiada no gosto pessoal – e que é central quando consideramos apenas as características intrínsecas do objeto – pode divergir na medida em que variam os sujeitos.

Assim como sugeriu Bourdieu (1983), o gosto é cultivado na relação de familiaridade com os objetos da cultura erudita da qual a arte contemporânea participa. Nesse sentido, as reações e valores acionados para se posicionar de maneira contrária às expressões aqui analisadas devem ser pensadas considerando-se os hábitos e o conhecimento artístico do qual os sujeitos têm acesso. Nesses casos em especial outros dois fatores de análise devem ser considerados: o posicionamento político e o grau de envolvimento emocional a uma situação particular dos atores envolvidos.

Ainda que consideremos os fatores acima mencionados, a diversidade de reações do público frente a expressões de arte contemporânea não pode ser completamente explicada. Se sopesarmos que, frente aos mesmos objetos de arte, pessoas de mesma origem social não necessariamente agiriam da mesma forma, as reações aos objetos de arte estão associadas ao contexto em que se dão (HEINICH, 1997, p.126). Segundo Heinich (Ibid.) exibir obras de arte em um espaço público aumenta a probabilidade de rejeições e mal-entendidos porque, dado o amplo alcance do público, há uma discrepância entre o que é esperado e o que é recebido. Assim, o público iniciado dos museus de arte teria uma reação mais coerente e parecida que o grande público.

É verdade, no entanto, que as reações à performance do artista Wagner Schwartz – direcionada a um público especializado e limitado – foram igualmente violentas. No entanto, nesse caso em particular, é possível que essas reações tenham sido impulsionadas pela situação de rejeição amplamente divulgada e que resultou na interrupção da mostra Queer-museu. O fato de que, ambas as manifestações receberam extensa atenção da mídia e das redes sociais e decorreram separadas por um curto período de tempo, pode ter influenciado na reação similar que receberam. Embora essencialmente diferentes, ambos os casos foram acusados de atentar contra a moral e incitar práticas sexualmente reprimíveis.



REFERÊNCIAS

BOTELHO, Isaura Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais in: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 12 (maio/agosto), – São Paulo: Itaú Cultural, 2011

BOURDIEU, Pierre Gostos de classe e estilos de vida. In Ortiz, Renato (org.) **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo, Ática, 1983.

BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2003, p.1-155.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da Arte Contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico em Sociologia e Antropologia**, vol. 04, nº 2, 2014, 373-387

_____. Outsider Art and insider artists: gauging public reactions to contemporary art em Zolberg, Vera, Cherbo, Joni Maya (orgs) **Outsider Art. Contesting boundaries in contemporary art**. Cambridge University Press, 1997, p. 118-12.

_____. L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs, **Hermès, La Revue**, 1996/2 (nº 20), p. 193-204.

Recebido em 07 de novembro de 2018

Aprovado em 05 de abril de 2019