

Por entre rastros e restos

Celso Favaretto, USP

Resumo: Uma reflexão sobre a designação “arte contemporânea”, empregada para o entendimento da variada atividade artística da atualidade. Propõe que depois que as proposições e ações artísticas levaram as operações modernas ao seu limite, ocorre uma generalização e difusão das experimentações artísticas, cuja eficácia depende não mais do acento no novo e na ruptura, mas da reflexão que se elabora nessas produções das tensões entre aqueles limites, acentuando seus rastros e seus restos, e os acontecimentos, configurando-se aí uma ideia de contemporâneo.

Palavras-chave: modern; contemporâneo; elaboração.

A reflexão sobre aquilo que é designado como arte contemporânea empenha-se em dar conta da pergunta: o que se passa, do que estamos falando quando temos como referência o hoje que nos conforma? Assim, Agamben, fala da obscuridade do presente, obscuridade e não obscurecimento, como nas Luzes; Lacan fala da arte como pensamento da opacidade, dizendo que ela “poderia nomear o que não se deixa ver”, aparecendo “como modo de formalização da irredutibilidade do não-conceitual, como pensamento da opacidade”¹ e Deleuze, que a obra de arte não tem nada a ver com a comunicação e que daí vem a sua resistência, “mesmo que não seja a única coisa que resiste”.² O interesse crescente pelas coisas da arte, motivado talvez pela crença de que ela é um modo privilegiado de comunicação e de conhecimento da realidade, por vias transversas, também obscurece a ideia de que a arte, contrariamente ao que frequentemente se espera dela, não é para ser entendida, não é conhecimento, mas uma espécie de enigma, ou um acontecimento, de imediato impenetrável, que pede para ser elucidado.

Sabemos que, depois das apostas das vanguardas nas possibilidades do novo e da ruptura, depois que a experimentação foi levada a seus limites, como ocorreu nas artes visuais com as radicalizações conceituais e minimalistas – em que foram problematizadas a ideia de criação, a imagem do artista, o sistema da arte, os processos e os procedimentos – a difusão e generalização da arte, vale dizer, o processo de estetização, com a preeminência da forma-mercadoria, provocou como uma de suas consequências mais importantes o estabelecimento da arte como cultura. Nesta o que é enfatizada é a maneira da apresentação de obras e eventos, em que o estilo torna-se o valor, dificultando em muito o reconhecimento da especificidade dos objetos artísticos. Devido à estetização generalizada, inclusive dos modos de vida, “tudo é arte ou artifício”.³ Assim, em face à perda de perspectiva histórica que dava credibilidade às vanguardas, a arte contemporânea navega na indeterminação, para o bem e para o mal.

Ao mesmo tempo que, devido ao desrecalque da produção efetivado pelas operações modernistas, tudo se tornou possível para a experiência estética, uma vez liberada de convenções, de ideias portadoras de verdade, de exigências da representação e do imperativo de tornar-se esfera autônoma,⁴ a afirmação de sua

presença é cheia de ambiguidades: de um lado o acento no processo e não na obra; de outro, a dificuldade em articular, ou conciliar, a inevitabilidade do mercado dos bens simbólicos e a razão crítica, de um lado, as exigências de comunicação e, de outro, o incomensurável da experiência estética. Entretanto, a obra moderna deixou rastros: embora frequentemente a criação alegue o novo, não é difícil verificar que onde a experimentação apresenta interesse nela se reconhece não as promessas do novo, mas o tensionamento de signos, processos ou dispositivos modernos, ainda ativos, projetados em novas condições de produção, circulação e crítica. Daí, o impulso crítico de rastreamento de suas marcas, de ruínas, de restos – não do que resta, alusão a uma realidade transcendente. Rastros e restos não remetem nem a uma suposta unidade fragmentada, nem apenas às marcas mais imediatas da expressão de um eu; implicam formalização propriamente estética, inscrição de signos em que se reconhecem processos de subjetivação, modos de vida, possibilidades de existência, devires.⁵

A investigação sobre a importância que têm na arte contemporânea os rastros dos processos modernos, os vestígios das obras modernas, os restos da inscrição da arte no real, é arqueológica, cabendo aí o processo de rememoração desses rastros e de elaboração dos restos do trabalho moderno – esquecidos, soterrados, rasurados. Mas, embora lembrando com Baudelaire que os restos da modernidade estão na chave do eterno, sendo portanto os que resistem mais, e que os rastros do fungível e, portanto, do contingente, não significam absolutamente que se esteja afirmando a simples permanência do moderno ou que a nossa atualidade viva da sua decadência. Ampliando a questão, Jean-Luc Nancy indaga “se a arte toda não manifesta da melhor forma possível sua natureza ou sua aposta quando se torna vestígio de si mesma: quando, retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos, parece passada, mostrando apenas sua passagem” – como no museu, “onde ela permanece enquanto passado, e aí está como que de passagem, entre lugares de vida e de presença a que talvez, provavelmente o mais das vezes, não mais chegará”.⁶

É tal passagem, nos traços do próprio desaparecimento da arte, da mutação do seu conceito, da obra de arte e do artista, em que incide o trabalho de elaboração, onde mais importa o processo que os resultados. O sentido da obra contemporânea está neste traçado: na investigação implicada no fato de “a arte ser hoje seu próprio vestígio”,⁷ sentido a ser continuamente efetuado na perlaboração (*Durcharbeitung*) que, efetuando-se sobre o trabalho moderno, funciona como um processo comparado ao da terapêutica psicanalítica, em que há uma tentativa de elaboração de uma dada perturbação presente, associando-a livremente a elementos aparentemente inconsistentes de situações passadas; um “trabalho dedicado a pensar aquilo que no acontecimento e no sentido do acontecimento nos é escondido constitutivamente, não apenas pelos pré-juízos passados, mas também pelas dimensões de futuro que são os projetos, os programas, as prospectivas”.⁸ Para não apenas repetir o processo moderno, e na impossibilidade de ultrapassá-lo, deslocando as experiências para além da circunscrição histórica que validava as invenções, as rupturas, a negatividade, o trabalho contemporâneo centra-se na reinscrição do que permanece ativo num campo aberto de possibilidades. Como bem diz Ronaldo Brito, não existe propriamente uma arte contemporânea; o que existe é um espaço da contemporaneidade que não tem “uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos”, entendido como “um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites”, instituindo-se como um lugar “apenas e radicalmente reflexivo (...) o

seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna”.⁹

Essa atitude analítica, processo de escuta que atravessa as ruínas dos projetos e experiências modernas, indaga a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impressentido. A tematização de obras, teorias e projetos do tempo das promessas tem em vista configurar as estratégias modernas e sondar táticas contemporâneas que compõem um campo de ressonâncias, de intensidades que forçam o pensamento, que aguçam nossa sensibilidade para as diferenças; sondar uma certa orientação crítica que quer dar conta do que resta da arte através da reafirmação da potência da invenção que, embora realizada no passado moderno, sobreviveria. Acolhendo os restos, acentuando os rastros das proposições e atividades modernas, especialmente os gestos das vanguardas – sem contudo ceder a certas manobras restauradoras que pretendem para fins estetizantes eternizar o fugidio, enfatizando a maneira, os estilos de apresentação das obras de arte e das coisas a elas associadas – tenta-se esclarecer a situação contemporânea da arte, seu devir imanente e a transformação profunda do sistema. Este trabalho, sobre as ruínas da modernidade, desenvolve-se em meio a inúmeras ambiguidades, principalmente aquelas que resultam do seu aprisionamento em teatros da memória.¹⁰ Nestes, a história não é tratada como processo aberto, descontínuo e não-teleológico dos sistemas artísticos e culturais, mas como formação.

Rastrear os vestígios da arte visando a uma retomada crítica ou uma refeitura do seu aspecto institucional é essencial, mas não suficiente para se compreender as transformações contemporâneas, pois pode apenas suprir a falta de ideal e de utopia com reconstituições totalizadoras, onde só existem práticas e processos singulares. Tal procedimento, nostálgico, provém da inserção dos fragmentos surgidos da dispersão provocada pelo trabalho moderno em totalidades ilusórias, retrospectivas ou idealizadas, por vir. É a tendência que em nome de uma recepção pública normatizada erige o passado recente, a multiplicidade do trabalho moderno, com tudo o que teve de disperso, em território de consenso, o que em nada contribui para enfrentar a obscuridade do presente. Tal é também uma certa atitude pós-moderna que, em virtude da perda do valor de evidência da arte, tenta impor algum sucedâneo para o desaparecimento do seu objeto.

Eis por que se observa que a perplexidade que advém da indeterminação e da obscuridade do que aparece como arte hoje, muitas vezes secreta esperanças de recuperação de ideias, processos e referências como a única saída a própria permanência da arte. Sob a designação de resgate, ouve-se a voz da nostalgia de um tempo que prometia alguma completude: tudo estava por fazer, principalmente reinventar a arte, e as relações com a vida. Rasura-se assim o próprio trabalho moderno, especialmente a historicidade das operações vanguardistas. Ao invés de uma arqueologia, voltada para a reconstrução de objetos, processos e problemas, procede-se à inclusão dos elementos resgatados numa espécie de museu dos restos da modernidade.¹¹ E com isso, procede-se a uma reconstituição de continuidades no horizonte de uma totalidade, confundindo interesse histórico – releitura da tradição e dos vínculos recíprocos com a modernidade – com recuperação de fatos, ideias e processos retraduzidos em normas, como que relativos a uma unidade da experiência. Embora manifestando interesse historiográfico, essa atitude centra-se prioritariamente nos referentes; que, absolutizados e glamorizados, neutralizam ou fetichizam momentos, fases, tempos históricos. Substitui-se, assim, rapidamente, a saudade do futuro pela nostalgia do passado: restauração.

Entretanto, se a ênfase museográfica em curso, multiplicando os teatros da memória, tem como uma de suas causas o enfraquecimento do simbólico, especialmente nas formas de comunicação que investem a memória como instância de reconstrução, importa refletir sobre as condições patentes na modernidade que justificariam a realidade presente da arte como um lugar que se estabelece no intervalo entre a atualização das formas, processos e procedimentos do passado e novas forças produtivas, como as derivadas dos avanços científicos e tecnológicos. Desta maneira, a rememoração desliga-se da ênfase na reconciliação com fundamentos, conceitos e formas criticados pela experiência moderna, confirmando-se como trabalho de elaboração do passado. Mas, como adverte Lyotard, lembrar não é reparar – como se fosse preciso “identificar os crimes, os pecados, as calamidades engendrados pelo dispositivo moderno, e, finalmente, revelar o destino que um oráculo, nos inícios da modernidade, houvesse preparado e consumado em nossa história”.¹² Trata-se, portanto, no passado e no presente, de não se suprimir os acontecimentos, pois estes, para não se deixar inquestionado o presente, expõem a sua ferida: o seu caráter intratável, intempestivo. Se é verdade que a modernidade efetuou a crítica da autonomia do processo estético, fazendo da negatividade princípio e justificativa de suas operações, e se a postulação de uma contemporaneidade artística visa a elaborar as virtualidades modernas, é estranho que, mesmo cessadas as condições históricas que permitiram aos artistas jogar com o sistema da arte e com o desejo de transformação social, ainda se pretenda conferir eficácia – negatividade – aos mesmos dispositivos que prometiam a sua emancipação. Nessa situação, em que o novo não mais opera transformações nos sistemas, o experimentalismo agencia, geralmente, reatualizações, como se o contemporâneo pudesse ser entendido como algo além do moderno.

Mesmo assim, é possível flagrar na dispersão da atividade artística contemporânea trabalhos, sintomáticos, que indiciam transformações; evitando a espetacularidade, não se remetem ao preenchimento do vazio, à proposição de algum sucedâneo para o desaparecimento do objeto da arte, trabalhos que não são imediatamente suscetíveis de troca. Ao reiterar processos modernos, visam nexos e tensões, disseminadas nos dispositivos modernos, não para reatualizar formas, temas e materiais que rememoram o impulso que os comandou. A reiteração, nesses trabalhos, refere-se às rupturas modernas para elucidá-las, desidealizando-as.¹³ São trabalhos reflexivos que jogam com a indeterminação do sentido; não operam regras e categorias já estabelecidas, tentam estabelecer as regras e categorias daquilo que foi feito.¹⁴ Ora agindo contra os recursos fáceis e o virtuosismo – visíveis em reatualizações, citações e uso descontextualizado dos recursos modernos – evitam as retóricas do excesso ou da técnica requintada; ora expondo a quase impossibilidade de articular imagens, afirmam uma “certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade do sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido do insignificante”.¹⁵

Desde as vanguardas, o deslocamento da arte – da ideia de arte, de suas práticas e seu devir histórico – foi responsável pela reconfiguração da atividade artística e da reflexão estética incidindo sobre a experiência artística, sobre o pensamento da arte e sobre as relações entre a arte e a vida. Desde Duchamp se fazia a pergunta: que tipo de experiência se procura na arte, desde que a arte deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação que repercute sobre uma estetização orientada para as maneiras de viver, de habitar espaços, de agir politicamente, de modo que já faz bastante tempo

que é na vida mesma, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte. A arte surgida da experimentação moderna, disse Rauschenberg, pretendia “agir no vazio que separa a arte da vida”;¹⁶ isto é, explorar a inscrição artística do velho tema da relação entre arte e realidade na atualidade, quando a ideia de real foi tão alargada que não mais existe a possibilidade de ser o referente a qualquer possível representação totalizadora, como na arte da representação, de modo que ela esteja sempre dizendo que o que se está vendo não é o que se está vendo, este o segredo do entre.

Assim, nesta reflexão, a denominação “arte contemporânea” não se refere evidentemente ao conjunto do que se produziria artisticamente num período que sucederia ao moderno, aquele em que vivemos. Pretende-se que a designação seja signo de um ato de fronteira, reiterado, que tende sempre a tematizar esse limite, “entre o que admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda [...], a fim de torná-lo perceptível e consciente [...]. Esse constante questionamento das fronteiras da admissibilidade artística – a interrogação constantemente renovada – é retomada pela dinâmica das relações entre o artista que tenta ser transgressivo, o público indignado e a instituição (galerias, museus, administrações culturais, críticos...), esforçando-se por redesenhar uma fronteira ampliada”.¹⁷

Então: se a arte, diz alguém, “deve descer sobre as pessoas como uma nuvem”; e se, como diz outro, “os pensamentos são nuvens”, a reflexão só pode intensificar a atenção sobre a singularidade das coisas da arte e sobre a especificidade do “pensamento efetuado pelas obras de arte”, na tentativa de atravessar, se possível, as fronteiras da opacidade e da indeterminação – “a irredutibilidade do não conceitual”.¹⁸

Abstract: This article is a reflection on the designation of “contemporary art”, employed for the understanding of the varied artistic activity nowadays. We aim to show that after artistic propositions and experimentations, actions that led modern operations to its limits; there has been a generalization and dissemination of artistic experiments, the effectiveness of which depends not only on the new stress and rupture, but also on the reflection that draws these productions of tensions between those limits, thus highlighting their tracks, their remains, and the events, where an idea of contemporary is set.

Keywords: modern; contemporary; design.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- AMEY, Claude. Experiência estética e agir comunicativo. In: *Novos Estudos Cebrap*, v. 29, mar 1991.
- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: *Arte Brasileira Contemporânea*, Cadernos de Textos 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, In: *Experiência Crítica*, org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*, trad. José M. Macedo. In: *Folha de São Paulo*, 27/06/99. – (Caderno “Mais”)
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*, trad. P. P. Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- EXPERIÊNCIA CRÍTICA, Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GALARD, Jean. *Beleza exorbitante*, trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012.
- FRAGMENTOS DE UMA TEORIA DA ARTE, org. Stéphane Huchet, trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Ardis da comunicação*, trad. L. F. Baêta Neves. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*, trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações*, trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*, trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*.
- NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: *Fragmentos de uma teoria da arte*, org. S. Huchet, trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*, trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

TEIXEIRA COELHO. *O homem que vive*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

Notas

¹ Cf. AGAMBEN, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, p. 62; Cf. SAFLATE, *A paixão do negativo*, p. 274.

² DELEUZE, “O ato de criação”, p. 5

³ Cf. LYOTARD, *Moralidades pós-modernas*, p. 27, 31.

⁴ AMEY, *Experiência estética e agir comunicativo*, p. 143.

⁵ Cf. DELEUZE, *Conversações*, p. 178, 183.

⁶ NANCY, *O vestígio da arte*, p. 289.

⁷ NANCY, *O vestígio da arte*, p.304.

⁸ LYOTARD, *O pós-moderno explicado às crianças*, p. 97; LYOTARD, *L'inhumain*, p. 35.

⁹ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo p. 6, 8; ensaio incluído em EXPERIÊNCIA CRÍTICA, p. 79, 85.

¹⁰ JEUDY, *Ardis da comunicação*, p. 17.

¹¹ JEUDY, *Ardis da comunicação*, p. 126.

¹² LYOTARD, *L'inhumain*, p. 36.

¹³ LYOTARD, O moderno e o contemporâneo, p. 6-7; EXPERIÊNCIA CRÍTICA, p. 81.

¹⁴ LYOTARD, O moderno e o contemporâneo, p. 26.

¹⁵ RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, p. 10-11.

¹⁶ COMOLI, *L'art sans qualités*, p. 63.

¹⁷ Cf. GALARD, *Beleza exorbitante*, p. 61.

¹⁸ Cf., respectivamente, TEIXEIRA COELHO. *O homem que vive*, p. 191; LYOTARD, *Peregrinações*; RANCIÈRE, *O inconsciente estético*, p. 13; SAFATLE, *A paixão do negativo*.