

Arte contemporânea — opacidade e indeterminação

Celso Favaretto¹

Agamben, ao propor uma resposta à pergunta, "o que quer dizer contemporâneo", ressalta que toda a dificuldade provém da fixação no presente, porque nele se percebe "não as luzes, mas o escuro". Remetendo-se a Barthes e, obviamente, a Nietzsche, para quem "o contemporâneo é o intempestivo", Agamben ressalta que a relação com o presente implica sempre dissociação: "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto é uma singular relação com o próprio tempo"².

Assim, ao se tentar pensar a condição contemporânea das artes, da cultura, da filosofia segundo esta perspectiva da obscuridade, é preciso dar conta de outra pergunta, caudatária daquela: o que se passa agora, do que estamos falando quando temos como referência o hoje que nos conforma? Trata-se então de dizer que a questão que nos

¹ Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1968), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988), livre-docência pela Faculdade de Educação da USP (2004). Atualmente é professor efetivo aposentado da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, Educação e Ensino de Filosofia.

² AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Capecó-SC: Argos, 2009, p. 62 e 58-59.

interpela é sempre a mesma: como se pode ser contemporâneo dessa nossa contemporaneidade? Sabemos que depois das apostas nas possibilidades do novo e da ruptura das vanguardas, depois que a experimentação foi levada ao seu limite, por exemplo, com o conceitualismo e o minimalismo nas artes visuais, a condição da arte – a problematização da ideia de arte, da ideia de criação, da figura social do artista, do processo artístico em geral – é o reflexivo; nisto está a sua materialidade. Simultaneamente, não é difícil constatar que as transformações na própria ideia e no estatuto da arte são devidas tanto às mutações da obra de arte, quanto aos efeitos de comunicação, com a sua difusão e a consequente generalização do estético sob a crescente importância do aspecto econômico-social em todas as dimensões que a envolve – a criação, a circulação, a recepção, a crítica.

Na impossibilidade do novo, mas não das experimentações, nem sempre é fácil entender porque atualmente os experimentos surgem o mais frequentemente do tensionamento de processos e referências, algumas antigas, mais frequentemente modernas, projetadas no horizonte das novas condições de produção artística – das novas tecnologias de informação, comunicação e de mercado. Assim, pode-se aventar que esta arte contemporânea vive dos restos, dos rastros, dos vestígios das proposições, dos processos, enfim, das experimentações efetuadas pelo trabalho moderno. Embora esta proposição não signifique absolutamente que se esteja afirmando a permanência dos processos modernos ou que a atualidade viva de uma decadência do moderno. Nada disso: trata-se de pensar, com Jean-Luc Nancy, "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"³. É esta passagem, diz ele, que tem que ser elaborada – "o fato de a arte ser hoje seu próprio vestígio", o traço do próprio desaparecimento da arte, da mutação do conceito de arte, da obra de arte e do artista. O sentido da obra contemporânea está neste traçado, na investigação dos vestígios, especialmente os modernos.

³ NANCY, J.-L. "O vestígio da arte". In: HUCHET, S. (org.) *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289 e 304.

Com muita propriedade, ao falar das possibilidades de um "outro novo", Ronaldo Brito diz que o espaço do contemporâneo "não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites (...). O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna". Sintomática, vive do "desejo de atravessar a arte moderna, ou, simplesmente utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la". Trata-se, pois, de tensionar as questões da arte moderna na tentativa de provocar a abertura de um lugar construído por impossibilidades e desafios ao senso comum moderno.⁴

Pode-se dizer que "a arte dita 'contemporânea', nesse contexto, não é, por certo, o conjunto do que se produz artisticamente no período em que vivemos. Chama-se "arte contemporânea" o ato de transgressão da fronteira, que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de 'arte contemporânea'. Esse constante questionamento das fronteiras da admissibilidade artística – a interrogação constantemente renovada – é retomada pela dinâmica das relações entre o artista transgressivo, o público indignado e a instituição (galerias, museus, administrações culturais, críticos...), esforçando-se por redesenhar uma fronteira ampliada"⁵.

Uma compreensão desta arte contemporânea pode vir do processo de elaboração que ela efetiva sobre seu próprio sentido. A elaboração, ou perlaboração, processo semelhante à *Durcharbeitung* freudiana pode ser adequada para se entender o deslocamento da arte em desenvolvimento mais ou menos desde os anos de 1960 – um processo comparado ao da terapêutica psicanalítica, em que o "paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas"⁶. É um "trabalho dedicado a pensar aquilo que

⁴ BRITO, R. "O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo". in *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 6 e 8; id. ib. "Pós, pré, quase ou anti?". *Folha de S. Paulo-Folhetim*, 02/10/1983, p. 6-7.

⁵ GALARD, J. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012, p. 61.

⁶ LYOTARD, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1987, p. 97.

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”⁷. Assim, a arte contemporânea encontra a sua eficácia na elaboração, na escuta, dos acontecimentos modernos, nos projetos, nos lances, nas ações e nas ideias que construíram a modernidade artística e cultural.

Todavia a *Durcharbeitung* é também atitude analítica, é processo de escuta, que atravessa as ruínas dos projetos e experiências indagando a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impressentido. Tematizando-se assim obras, teorias e projetos artístico-culturais daquele tempo das promessas, tem-se em vista configurar estratégias modernas e sondar táticas contemporâneas que compõem um campo de ressonâncias de intensidades que forçam o pensamento e que aguçam nossa sensibilidade para as diferenças. Há uma diferença evidente entre a atitude moderna e a algumas ditas pós- modernas no que se referem ao tema da resistência e criação, patentes em atividades artísticas e culturais contemporâneas. Assim, “se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com os protagonistas polarizados numa exterioridade recíproca, mas complementar, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traçados de conflitualidade, uma nova geometria da vizinhança ou do atrito. Talvez com isso a função da própria negatividade, na política e na cultura, precise ser revista.”⁸

*

Desde as vanguardas históricas, o deslocamento da arte, da ideia de arte, de suas práticas e devir histórico, foi responsável pela reconfiguração da atividade artística e da reflexão estética, sobre as obras da arte, sobre a experiência artística e sobre o pensamento da arte, isto é, do pensamento efetuado pelas obras de arte e sobre as relações entre arte e vida. Pois já faz bastante tempo, pelo menos desde Duchamp, que se faz 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

⁷ Idem. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, p. 35.

⁸ PELBART, P.P. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 142.

viver, de habitar espaços, de viajar. A tal ponto, que também já faz bastante tempo que é na vida mesma, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte, As transformações da arte ocorridas no transcurso da modernidade deslocaram o tema da relação entre arte e vida efetuada na estética filosófica do século XVIII. A arte surgida da experimentação moderna, disse Rauschemberg, pretendia "agir no vazio que separa a arte da vida"⁹; 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*.

Atualmente, nos trabalhos pertinentes ao domínio do que se denomina arte contemporânea, efetua-se um pensamento, produz-se um conhecimento, "sobre a sua própria atualidade", sobre "o campo atual das experiências possíveis"¹⁰. Considerando-se, contudo, que a dificuldade de alguma coisa afirmar-se ou ser afirmada como contemporânea decorre do fato de não ser possível perceber as luzes desse tempo, mas a sua obscuridade, como diz Agamben, esta arte contemporânea, pertencente ao estatuto da interpelação, não permite, a bem dizer, que se produza alguma representação, que dê conta da figuração da realidade. Porque, de fato, embora na arte da modernidade, como na filosofia, teorias e experiências tenham encenado o fechamento da representação, percebe-se que em seu lugar ainda não se conseguiu formular, como diz Baudrillard, "uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas", que corresponda "a situações completamente indeterminadas, aleatórias, flutuantes", da experiência contemporânea; apesar da tentativa da linguagem de enunciar, de nomear, o possível tendo em vista alguma realização¹¹. Mas, apesar disso, apesar do cansaço desta discussão, o que frequentemente ainda se impõe, para fins de comunicação, é a mesma linguagem da representação, que é a linguagem do sujeito – que, aliás, é simbólica e ambivalente¹². Ela não serve para falar daquilo que nos perturba, pelo menos tal como ela aparece-nos vários teatros da representação, artísticos ou culturais, sempre

⁹ COMOLI, J-P. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

¹⁰ FOUCAULT, M. "O que são as luzes?". In: *Ditos e escritos*, v. II. (Trad. Elisa Monteiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 341.

¹¹ BAUDRILLARD, J. Entrevista, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, p. A-37, 23/12/87.; DELEUZE, G. *O esgotado*. (Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado). In Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 68;75.

¹² BAUDRILLARD, J. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada p. A 37, 23/12/1987.

interessados em responder a exigências diversas de identificação dos protagonistas de uma realidade em cena. E ainda, "a linguagem que dá valor objetivo à representação é um processo de identificação e de sublimação que funciona no medo e se constitui como um véu, uma tela (écran) que nos separa e nos protege do fluxo caótico do devir"¹³; isto é, que nos protege do irrepresentável e do inominável¹⁴. Talvez seja este o grande desafio que se coloca, e que para dar conta dele "a arte contemporânea recorre bastante ao princípio de ilusão, de evocação, de invocação, de convocação de motivos antigos ou exóticos. Trata-se de uma retomada distanciada, de uma enunciação desdobrada, de uma referência astuciosa, e não de uma adesão ao passado como tal"¹⁵.

De qualquer maneira, é no deslocamento da arte do ilusionismo da representação que se localiza a pedra de toque das transformações que tinham no horizonte o nexo entre arte e vida, mesmo a diluição da arte na vida, ainda que sob as formas da arte, como estetização da vida, e de muitas maneiras, conforme o entendimento que se tem das relações entre os dois termos nas diversas circunscrições artísticas desde os inícios do século XX¹⁶. A substituição das promessas da arte, em que a arte modelaria nossa experiência, artealizando nossas estruturas perceptivas¹⁷, a substituição das obras por uma "arte de viver" implica na modernidade a ênfase nas proposições abertas, inclusive em criações coletivas, mesmo quando, ambigualmente, ocorre uma estetização da vida cotidiana, por exemplo, pela integração dos produtos artísticos ao mercado e ao consumo de bens culturais. Desta maneira, a crença do poder da arte em disseminar ou excitar e ampliar a criatividade humana estaria ainda tentando realizar princípio moderno que visava a modelar a totalidade da vida cotidiana reconciliando as esferas separadas da vida¹⁸.

¹³ WARIN, François. "La représentation de l'horreur". Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2001, p. 5.

¹⁴ Cf. a análise de *O coração das trevas* em COSTA LIMA, Luis. *O redemunho do horror as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 212-27.

¹⁵ GALARD, J. "L'évolution du concept d'oeuvre d'art". *Questions Internationales*, 42, mar-av., 2010, p. 13.

¹⁶ ROGER, A. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 40 e ss.

¹⁷ Id. ib.

¹⁸ GALARD, J. "De la fonction à la fiction – notes sur le postmoderne en architecture". *Critin* 14. Université de Groningen, Pays –Bas, 1986, p. 51.

Lembrando algumas ideias de Foucault, pode-se dizer que estas proposições implicam conceber a vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevem da estética e da política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960-70 – visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. E esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimentos modernos, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é "comum", procura "das reconfigurações do sensível comum", fraturas que Jacques Rancière entende como contribuição "para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens [...] desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível"¹⁹. Acreditava-se, quase sempre, no valor simbólico, exemplar, das ações, na força do instante e do gesto, o que, visto à distância parece ingênuo, apesar de simpático e cheio de fervor. Ora, esses atos eram produzidos. Substituiu-se o mito da criação artística, a própria ideia de invenção pela de trabalho, produção.

Assim, face às indeterminações e incertezas contemporâneas, à sua intransitividade, cabe a pergunta: para onde se teria deslocado aquelas apostas na arte como vida que percorreram o imaginário das artes tensionado nas vanguardas, das atividades dadaístas e surrealistas aos projetos construtivistas – aliás, não sem problemas e antagonismos. Pois, se o designio da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir. E como as designações, arte, arte contemporânea, não são nada precisas, cumpre voltar a algumas das proposições e produções modernas, para se poder pensar o deslocamento efetuado do moderno ao contemporâneo e nele o imaginário das vivências. Sabemos que as pesquisas sobre o passado, interessam principalmente para a interrogação teórica do presente e que a atitude de colocar a obscuridade do presente em relação com outros tempos é o que permite assimilar, por um processo de elaboração – associado à elaboração analítica, à *Durcharbeitung* freudiana – a necessidade implícita nas singulares interrogações que o tempo libera.

Segundo a busca moderna, radicalizada nos anos 60/70, os artistas entenderam a criação artística como atividade; algo que ocorre *entre* a arte e a vida, e centrado na

¹⁹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 60-61.

posição do artista e do ato criador. Para estes artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que "o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente"; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário²⁰. O ato criador, diz ele, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele "experimenta o fenômeno da transmutação": o papel do público é o de "determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador"²¹.

Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte. Pois, diz Deleuze, "o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio". Este é o lugar do devir; "é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão", enfim, "o intempestivo"²². Se com isto a arte das obras fica totalmente deslocada, o mesmo paradoxalmente não acontece com a figura do artista, exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. Mas, como disse uma vez Yoko Ono, citada por Hélio Oiticica, "criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas"²³, isto é, que o poder da arte estaria na afirmação de experiências que inscreveriam valores, embora de um modo não imediato.

O que poderia significar esta proposição hoje? Como sempre, que a arte é inscrição de experiência, da experiência. Mudar o valor das coisas é uma ação cultural, contextualizada. Hoje, que poder teria a arte, que política seria esta que não se dedicaria, como antes, a mudar o valor das coisas, mas a tentar desesperadamente fazer o valor

²⁰ GALARD, J. "Beauté involontaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984.

²¹ DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 73.

²² DELEUZE, G. *Um manifesto a menos*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-35.

²³ OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental". *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

valer? Pois, enquanto nas vanguardas "as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava", atualmente "ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do *ser artista*"²⁴. Identificam-se aí muitas atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaístas, Duchamp, Warhol, Beuys, Oiticica, etc.

A reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude. Dentre essas consequências, esse *entre* admite hoje a consideração de um fato da maior importância: que entre o que é feito pelos artistas e o público, houve uma transformação sensível da tradicional categoria da participação, que foi tão decisiva nas atividades artísticas a partir dos anos de 1960. Naquele tempo, os investimentos de desejo visando à transformações de toda ordem, da realidade como totalidade histórica, o imaginário da participação mobilizava ações com valor simbólico, exemplares. Atualmente, como os meios à disposição são muito maiores, seria de se supor que estaríamos mais perto da possibilidade de tornar mais eficazes as ações. Mas não é o que acontece. De um lado, o valor simbólico das ações foi comprometido na raiz pelo enfraquecimento das imagens e do seu poder de atuar nos instantes decisivos, pelo seu desgaste devido ao excesso de exposição. De outro, porque a proposição de situações participativas exige do artista talentos de organização, de articulação de meios diversos, além da dificuldade de se selecionar as práticas culturais e imagens com efetivo poder de interferência – na arte, nas instituições, na vida.

Outro aspecto marcante que provém da generalização da arte e das mudanças nas relações com o seu público é a importância crescente e estratégica dos textos e comentários de todo tipo que passam a fazer parte das obras tanto quanto o lugar e a estrutura em que aparecem. Sabe-se que "a relação da linguagem com o olhar constituem um problema filosófico tradicional e fundamental. Trata-se também de um problema prático para quem projeta escrever ou falar sobre obras visuais, ou para quem tem o cargo de fazê-lo profissionalmente, por exemplo, pedagogicamente"²⁵. Apesar das resistências dos artistas aos comentários, as obras é que exigem hoje os comentários, pois as categorias para apreciá-las, julgá-las ou valorizá-las são intrínsecas às categorias

²⁴ GALARD, J. "*L'art sans oeuvre*". In: GALARD, J. et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

²⁵ GALARD, J. "O comentário das obras visuais". Conferência, Departamento de Filosofia na FFLCH-USP, 19/10/2009.

que surgem do trabalho do artista, e que é portanto preciso decifrá-las, explicitá-las, explicá-las ou interpretá-las. É assim que as apresentações de exposições ou percursos pedagógicos nada mais fazem do que se acrescentarem às obras. Isto não deixa de ser um problema teórico, é óbvio, que diz respeito à suposta autonomia da arte. Mas o que é esta autonomia quando cada vez mais cada obra não vale mais por si, mas pela relação que mantém com outras no ambiente em que aparecem.

Ocorre, portanto uma *apropriação*: "o da aquisição física com certeza, também o da adoção ou da adaptação simbólica. De maneira geral e a respeito dos museus de todo tipo, é interessante ver o sucesso que, há alguns anos, obtêm as palavras "apropriação" e "domesticação" no discurso profissional da mediação cultural, da ação educativa, da política de ampliação dos públicos. É preciso fazer com que o visitante novato "se aproprie" das coleções, isto é, que as torne mais familiares, menos heterogêneas para si. É preciso igualmente ajudá-lo em sua *démarche* de "domesticação", termo ambivalente que designa, de certa forma, duas selvagerias a serem domadas: a do visitante temeroso e renitente, que deve ser tranquilizado e cativado, e a dos objetos expostos, que se quer tornar mais dóceis, menos chocantes"²⁶.

Na cena contemporânea, quando se pretende identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão, ou alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida acaba por evidenciar prioritariamente signos da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que tanto se afastam das categorias tradicionais quanto das modernas, do novo e da ruptura²⁷ – daí a indiferenciação que, como diz Lyotard²⁸, ressalta a maneira com que objetos são exibidos, a estetização das situações artísticas, de modo que o interesse estético desloca-se dos objetos, obras, etc. para o comportamento cultural dos participantes, comum nas instalações e performances. Tudo depende, diz ele, da maneira como aquilo que é designado como arte é apresentado. Ora, esta apresentação tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos.²⁹ Participar, entretanto, não tem a ver aqui com a categoria artística moderna que surge com a desestetização, que implicava sempre um teor reflexivo, hoje frequentemente

²⁶ Idem. *Beleza exorbitante*. loc. cit., p. 76-77.

²⁷ GALARD, J. "Repères por l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogène*, 119. Paris: Gallimard, 1982, p. 94.

²⁸ LYOTARD, J.-F. *Moralidades pós modernas*. Trad. bras., Campinas: Papyrus, 1996, p. 29 e ss. (Travessia do Século)

²⁹ LYOTARD, J.-F. *id. ib.*, p. 27 e ss.

ausente, substituído pelas ações apenas interessantes. "Tudo se passa, de fato, como se a arte estivesse prestes a perder o extraordinário privilégio que conquistou ao reivindicar sua "autonomia": uma relativa impunidade no exercício de sua própria atividade. Os valores especificamente estéticos, se que é que já existiram tais valores, submergem agora na indistinção dos valores morais estabelecidos da maneira mais ampla"³⁰.

Supõe-se então que, se é verdade que a arte contemporânea é em grande parte determinada pelo caráter institucional do lugar em que aparece, então esta modalidade de apresentação, como evento, é proposto como uma possibilidade de, de algum modo, interferir na situação. De que modo pode-se passar do que é apenas interessante ao reflexivo. Pois, no evento, nada releva do belo ou do maravilhoso; do novo e da ruptura. A passagem da simples presença à presentificação de uma experiência significativa, de que proviria o efeito estético materializado na participação, supõe que esta derive do valor exemplar dos signos articulados ou simplesmente disseminados na situação, supondo que daí haveria alguma eficácia simbólica.

Mas, se a arte que assim aparece, tira a sua eficácia de um suposto poder simbólico da ambientação, onde poderia estar a sua possível criticidade? Haveria a possibilidade de se dominar aí a fuga do instante e do prazer, da simples exposição aos acontecimentos que fluem? Aos mecanismos da simples repetição? Talvez, se possa aventar, que a criticidade poderia vir paradoxalmente da frustração, do sentimento de desconcertação, de irritação, que os participantes do evento, do público de arte contemporânea experimentam. Se a arte contemporânea é frustrante para o público não especializado, esta é a razão pela qual ele é frequentemente chamado a viver, nas palavras de Hélio Oiticica, uma espécie de "calor ambiente", uma temporalidade contingente, provisória, em que se efetuará outra modalidade da participação artística. Se a especificidade própria dessa arte decepciona o público, é porque ela impede a identificação desses trabalhos aos conceitos e experiências tradicionais de arte remanescentes na cultura, ou seja, da arte apenas como modo expressivo do sujeito, referida a um espaço simbólico autônomo e privado.

Assim, a fruição da arte contemporânea é mediada obrigatoriamente pela reflexão, pois a experiência estética não se torna contundente diretamente a partir do sensível, de modo que a sempre possível novidade ou significação política não são, frequentemente, aparentes. A frustração é quase que uma revivescência do choque moderno. Assim, cabe aqui uma reflexão: é relevante acentuar que o princípio de

³⁰ GALARD, J. op. cit., p. 157.

incerteza e a de indeterminação que estão no coração da arte contemporânea leva a inúmeras consequências: derrotado, irritado, imbuído de que o que vê é pura mistificação, o público, entretanto, exatamente graças à incerteza sobre o valor da arte, talvez tenha aí uma oportunidade de se consagrar à especulação, de aceder a uma capacidade da linguagem revelar a arte, especialmente quando num comentários sugestivos, uma crítica, podem trazer contribuições verbais que hoje parecem decisivas³¹. Ainda, talvez perceba que aí seja um lugar de nada concluir, mas de começar alguma coisa, ocasião para se interrogar sobre o que faz a arte e sobre os que a fazem. A resposta fácil, corrente, é que o que faz o valor da arte e dos artistas são as instituições, museus, bienais, galerias, o mercado.

Entretanto, atualmente, talvez as coisas não sejam tão fáceis assim, pois na arte contemporânea os devires da arte são mais complexos, inclusive porque o modo cultural prioritário de aparecimento da arte atualmente se dá no horizonte da cultura de consumo e não apenas nos espaços convencionados. Nesta situação, as imagens cada vez mais deixam de se manifestar como representação das coisas, como duplo das coisas, para serem as coisas mesmas. Assim, em "uma arte concebida como arte da presença e do olhar", as imagens remetem a outras imagens, corroendo a experiência em que a arte relacionava os homens e as coisas³².

Não há como elidir, nestas circunstâncias, a questão dos usos sociais da arte. Na arte contemporânea, ela implica os esquemas de mediação como intrínsecos à criação pois, como já foi dito, o lugar institucional do aparecimento da arte já faz parte das obras. Desta maneira, "a interação social substitui a percepção estética, de modo que a obra se torna uma mediação polivalente entre os receptores e as representações da sociedade aí envolvidas, ou seja, entre o jogo das intenções e seus efeitos sociais"³³. Uma estetização generalizada – em que tudo se torna mostrável, em que tudo pode ser exposto, em que objetos e lugares, situações e gestos são estetizados pela projeção neles de uma referência artística – implica que os artistas se tornem "mediadores capazes de antecipar as aspirações sociais, para tentar dominá-las e orientá-las"³⁴.

Esta estetização difusa, típica da sociedade de consumo, comprometida com uma pretensa estética da vida, quer fazer crer que a arte pode transformar as nossas estruturas

³¹ cf. GALARD, J. *Questions Internacionales*, p. 14.

³² RANCIÈRE, J. "O destino das imagens". *Folha de S. Paulo – Mais!*, 28/01/2001, p. 16.

³³ JEUDY, H-P. *Les usages sociaux de l'art*. Paris: Circé, 1999.

³⁴ id. ib., p. 117.

perceptivas pela simples generalização da arte na vida cotidiana – principalmente por meio das novas tecnologias que, acredita-se, estariam produzindo uma intervenção no tradicional regime estético, propondo que a noção de "visibilidade cultural" substitui atualmente o conceito de imagem³⁵. Enfim, ao nível das técnicas e processos referentes ao conceito composto de indústria cultural, esta estética generalizada nada mais faz do que substituir o valor das obras, os seus simbolismos, pelas maneiras de apresentação, em que tudo é arte ou artifício: vive-se esteticamente. Esta estetização generalizada torna os objetos e os conteúdos indiferentes, pois "quando o objeto perde o seu valor de objeto, o que conserva valor é a maneira como se apresenta. O estilo torna-se valor"³⁶.

Não é preciso nenhum esforço para se concluir que o que está elidido nesta generalização do estético é aquela experiência específica que a arte propicia, a concentração da sensibilidade e do pensamento numa forma elástica que torna sensível o conceito. É por isso que centrada prioritariamente nos esquematismos da recepção esta arte admite a aplicação da categoria estética do "interessante". Embora muito apropriada para cifrar a reação dos espectadores da arte contemporânea e, simultaneamente, também a atitude perante os requintados produtos industrializados, contudo é bom lembrar que a categoria não é nova. Sua raiz está na noção de interesse, presente na ética, na política e na estética do pensamento moderno. A referência a esta noção é oposto em tudo à noção de desinteresse, que preside à contemplação e não ao comércio das imagens. O interessante seria a expressão da impossibilidade dos juízos estéticos e das possibilidades das razões de mercado acerca das obras de arte. Assim, se o interesse situa-se no oposto da atitude estética, a categoria do interessante só pode referir-se a outro regime estético, que não o da estética do belo. Talvez se possa dizer que se atribui a categoria do interessante àquilo que é "atraente sem conceito"; isto é, como expressão da impotência do juízo estético, mas como relativa ao que é atraente economicamente, do valor que circula segundo a razão do mercado e implica um "juízo econômico". Schlegel diz que essa categoria é "a última convulsão do gosto agonizante", mas talvez possa ser o primeiro elo da cadeia que leva ao exercício do gosto derivado da arte dessublimada e generalizada. Para Kierkegaard, é bom lembrar, o interessante é uma categoria limite, confinando com a ética e a estética. Talvez seja em virtude dessas ambiguidades que porta o interessante que Adorno tenha percebido a necessidade de

³⁵ RENAUD, A. "Nouvelles images, nouvelle culture: vers un imaginaire numérique". Cahiers Internationaux de Sociologie, v. LXXXII, Paris: PUF, 1987.

³⁶ LYOTARD, J.-F. op. cit, p. 31.

revisar a compreensão, dessa categoria, que é romântica, exatamente porque ela poderia, como de fato acontece, ser reduzida à atitude estética de aceitação pura e simples das maneiras e das modas³⁷.

Contemporaneamente, "assumir uma visão estética das coisas equivaleria a correr sobre o mundo um olhar que é solicitado por tudo e não é surpreendido por nada, que é seduzido por tudo e não é retido por nada. Seria fazer uso, muito exclusivamente, de uma categoria que se situa tão longe do maravilhoso quanto do indiferente: a do "interessante". A extensão do campo assim aberto à curiosidade estética parece acarretar a redução de uma intensidade. O "interessante" faz parte ainda do reino artístico, mas representa o seu estágio extenuado, próximo do "curioso" e do "picante", o interessante atrai, mas não cativa; pica, mas não pode machucar nem estimular. São consideradas interessantes, na falta de uma expressão melhor, as obras que precisam ser notadas antes de se passar ao largo delas. Os objetos esteticamente eleitos correm o risco de não suscitar nada mais que um interesse distraído"³⁸.

Uma estetização generalizada pode, contudo, ser entendida de outra maneira: como alargamento da experiência estética³⁹. Trata-se de pensar a dimensão estética da vida a partir das experiências que desde as vanguardas, em que o questionamento da obra de arte, ou mesmo os projetos de abolição da arte, não implicam recusa da arte, antes um desejo de mais arte. Algo que deixa a sensação de que há uma continuidade possível entre os mundos representados e os espaços cotidianos. Não se trata, obviamente, do esteticismo dos românticos do fim do século XIX, ao colocarem a sua genialidade na vida e não mais na obra, ou então, daquele esteticismo da obra de arte total à maneira wagneriana. E nem, obviamente, daquele esteticismo narcisista que vem da submissão do destino individual às exigências da obra de arte, como ocorre na estetização dos comportamentos como, por exemplo, a difundida pela publicidade e seu convite de embelezamento dos corpos. Há, nas existências esteticamente bem sucedidas, diz Jean Galard, uma beleza involuntária que não leva a arte em consideração, mas que requer, entretanto, uma certa arte. Esta é uma via interessante de se pensar, por exemplo, a "arte pública", não como uma arte na rua, mas uma arte da rua. Mas a qualificação de "artístico" aplica-se "a operações, a um trabalho, cujos resultados não podem ser involuntários".

³⁷ cf. VILARD, G. *El desorden estetico*. Barcelona: Idea Books, 2000. p. 53 e ss.; GALARD, Jean. "Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogène*, 119, Paris: 1982.

³⁸ GALARD, J. *Beleza exorbitante*, p. 66.

³⁹ GALARD, J. "Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique", loc. cit.

Assim, pode-se falar em "uma experiência estética da paisagem natural, onde a intenção artística é, por definição, ausente". Há uma experiência estética de certas realidades urbanas desagradáveis, como as cidades de São Paulo e do México, que podem ser interessantes. Esses lugares monstruosos são involuntariamente belos, posto que mágicos – uma reminiscência, sem dúvida, das experiências surrealistas. É claro que esta oposição entre beleza premeditada e involuntária deve ser atenuada: a beleza involuntária, de uma cidade, por exemplo, não é estranha a intenções. Esta beleza é mediatizada pelo cinema, pela fotografia, pela literatura. É uma beleza produzida por palavras e imagens, que artializando nossas estruturas perceptivas, mitologizam a cidade e produzem a sua magia⁴⁰.

A generalização da atitude estética que se aspira, e que não necessita das obras, é aquela que problematiza a proposição muito comum de que a arte "modela a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar". Assim, é bom lembrar que atualmente os esquemas perceptivos provêm em grande medida dos cartazes, das fotografias, das imagens do cinema, da televisão e outros meios, e não tanto das artes⁴¹. Além disso, deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte. É por aí que se pode falar em generalização estética, que, segundo a proposição de Paul Valéry, tratar-se-ia de "substituir as artes por uma arte de viver"; uma sabedoria estética, portanto, pensada de Montaigne a Foucault, "como escolha pessoal de viver uma bela vida e deixar aos outros a lembrança de uma bela existência"⁴². Mas, diz Jean Galard: "Que a conduta da vida releva de uma arte e que ela possa ser objeto de uma atenção estética é uma coisa. Que nós possamos realizar nossa vida como uma obra de arte é talvez outra coisa. A questão, mais uma vez, é a da relação entre arte e vida (...). Pode-se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra?". Segundo ele, "o obstáculo radical para a edificação de si mesmo como obra de arte" reside numa "imprevisibilidade absoluta: a existência do outro", que introduz a desordem na "escultura de si"⁴³. É assim que "a atividade artística pratica uma

⁴⁰ GALARD, J. "Beauté involuntaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984, p. 112.

⁴¹ ROGER, A. *Nus et paysages-essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 110-111.

⁴² GALARD, J. op. cit., p. 180.

⁴³ Id. ib., p. 181.

experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir⁴⁴; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da "descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora"⁴⁵. Assim, o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver.

O que aqui vem sendo dito talvez possa ser equivocadamente entendido, segundo a advertência de J. Rancière, como "a nostalgia de uma arte instauradora de uma co-presença entre homens e coisas e dos homens entre si", num tempo em que não mais se pode radicalmente opor "a pureza das formas ao comércio das imagens"⁴⁶. Mas, ao se recusar as promessas redentoras da arte e do pensamento, enfim da representação, talvez se possa fazer uma aposta: a de não nos rendermos à tentação de colmatar o vazio. Inventar, pensar, fazer arte talvez signifique, cada vez mais, que temos que trabalhar nos interstícios do vazio, nas falhas e nas brechas. Na linguagem, no pensamento e na arte trata-se, talvez, de assumir as coisas em sua singularidade, que, frequentemente, está na literalidade, antes da interpretação. Trata-se de descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Talvez seja esta a singularidade que melhor permite tratar as relações da arte com a política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Capecó-SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, J. Entrevista, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, p. A-37, 23/12/87.

BRITO, R. "O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo". In: *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COMOLI, J-P. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999.

⁴⁴ Id. ib., p. 182.

⁴⁵ cf. GAM, n. 15. Rio de Janeiro, 1968.

⁴⁶ RANCIÈRE, J. "O destino das imagens", loc. cit., p. 16.

COSTA LIMA, L. *O redemunho do horror as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

DELEUZE, G. *O esgotado*. (Trad. Ovidio de Abreu e Roberto Machado). In: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Sobre teatro: Um manifesto a menos*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DUCHAMP, M. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FOUCAULT, M. "O que são as luzes?". In: *Ditos e escritos*, v. II. (Trad. Elisa Monteiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GALARD, J. "Repères por l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogène*, 119. Paris: Gallimard, 1982.

_____. "Beauté involuntaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984.

_____. "De la fonction à la fiction – notes sur le postmoderne en architecture". *Crin* 14. Université de Groningen, Pays – Bas, 1986.

_____. "L'art sans oeuvre". In: GALARD, J. et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003.

_____. "O comentário das obras visuais". Conferência, Departamento de Filosofia na FFLCH-USP, 19/10/2009.

_____. "L'évolution du concept d'oeuvre d'art". *Questions Internationales*, 42, mar-av, 2010.

_____. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012.

JEUDY, H-P. *Les usages sociaux de l'art*. Paris: Circé, 1999.

LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D.Quixote, 1987.

_____. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

_____. *Moralidades pós modernas*. Trad. bras., Campinas: Papirus, 1996.

NANCY, J-L. "O vestígio da arte". In: HUCHET, S. (org.). *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

OITICICA, H. "*Experimentar o experimental*". *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

PELBART, P. P. *Vida Capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, J. "O destino das imagens". *Folha de S. Paulo – Mais!*, 28/01/2001.

_____. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RENAUD, A. "Nouvelles images, nouvelle culture: vers un imaginaire numérique". *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. LXXXII, Paris: PUF, 1987.

ROGER, A. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978.

WARIN, F. "La représentation de l'horreur". Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2000.